

SHAKESPEARE- JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER

BAND 72
(NEUE FOLGE XIII. BAND)

WEIMAR 1936

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER

Anmeldungen zur Mitgliedschaft der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die Thüringische Staatsbank, Weimar, Kaiserin-Augusta-Straße 15, Postscheckkonto: Erfurt 22 300.
(Jahresbeitrag M. 10.—.)

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an
Professor DR. WOLFGANG KELLER, Münster in Westfalen,
Hittorfstraße 25

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bücher- und Zeitschriftenschan berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen.

Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist DR. G. HUMBERT, Vassar College, Poughkeepsie, N.Y. Sendungen aus den U. S. A. können an diese Anschrift gerichtet werden.

Ehrenmitglied des Vorstandes:
Geh. Rat Prof. DR. BRANDL, Berlin.

Vorstand:

Präsident: Prof. DR. DEETJEN, Weimar
I. Vizepräsident: Geh. Rat Prof. DR. FÖRSTER, München
II. Vizepräsident: Generalintendant v. SCHIRACH, Wiesbaden.
Redaktor des Jahrbuchs: Prof. DR. KELLER, Münster, Westf.
Schatzmeister: Staatsbankdirektor WETTIG, Weimar.
Prof. DR. DEUTSCHEIN, Marburg / Prof. DR. FEHR, Zürich.
Prof. DR. GÜNTHER, Berlin / Prof. DR. HORN, Berlin / Prof.
DR. KINDERMANN, Danzig / Reichsdramaturg DR. SCHLÖSSER,
Berlin / Intendant Dr. SCHMITT, Bochum / Dramaturg
DR. STAHL, München / Prof. DR. WUNDT, Tübingen.

Inhalt.

	Seite
72. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar (WERNER DEETJEN)	1

AUFSÄTZE

Shakespeare und das deutsche Volkstheater. Festvortrag von HEINZ KINDERMANN	9
Drei Genies und ein Talent, oder Bacons Stellung unter den Großen seiner Zeit. Von J. SCHICK	42
Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Shakespeare. Von KÄTHE STRICKER	79
John Wilson (Christopher North) as a Shakespeare Critic. A Study of Shakespeare in the English Romantic Movement by ALAN LANG STROUT	93

KLEINERE MITTHEILUNGEN

Probe einer vergessenen Lear-Übersetzung. Von ALFRED BERGMANN	124
John Brinckman und Shakespeare. Von ULRICH ZIEBOW	132

NEKROLOG

Arnold Schröer. Von H. GLUNZ	134
--	-----

BÜCHERSCHAU

I. SAMMELREFERAT VON WOLFGANG KELLER

A. Allgemeines über Shakespeare

JOHN MIDDLETON MURRY: Shakespeare	137
JOSEPH GREGOR: Shakespeare: Der Aufbau eines Zeitalters	138
ARTHUR COLBY SPRAGUE: Shakespeare and the Audience, a study in the technique of exposition	139
RICHARD DAVID: The Janus of Poets — being an essay on the Dramatic Value of Shakespeare's Poetry, both good and bad	140

	Seite
CAROLINE F. E. SPURGEON: Shakespeare's Imagery and what it tells us	141
WOLFGANG CLEMEN: Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk, mit einem Ausblick auf Bild und Gleichnis im elisabethanischen Zeitalter	142
 B. Erläuterungsschriften zu einzelnen Werken Shakespeares	
FRANCES A. YATES: A Study of Love's Labour's Lost . .	143
LORENZ MORSBACH: Shakespeares Caesarbild	144
J. DOVER WILSON: What Happens in Hamlet	145
ELMER EDGAR STOLL: Hamlet the Man	147
ANTON ADOLF RAVEN: A Hamlet Bibliography and Reference Guide 1877—1935	148
B. A. P. VAN DAM: The Text of Shakespeare's Lear . .	148
HANS GALINSKY: Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur	149
 C. Das Drama zu Shakespeares Zeit	
U. M. ELLIS-FERMOR: The Jacobean Drama. An interpretation	150
C. J. SISSON: Lost Plays of Shakespeare's Age	151
FRANZ GROSSE: Das englische Renaissancedrama im Spiegel zeitgenössischer Staatstheorien	153
ROBERT BOIES SHARPE: The Real War of the Theatres — Shakespeare's Fellows in rivalry with the Admiral's Men 1594—1603	153
ALEXANDER TIEGS: Zur Zusammenarbeit englischer Berufs dramatiker unmittelbar vor, neben und nach Shakespeare	155
KARL PFEFFER: Das Elisabethanische Sprichwort in seiner Verwendung bei Ben Jonson	156
T. S. ELIOT: Elizabethan Essays	156
 D. Die Kultur der Shakespeare-Zeit	
STORM JAMESON: The Decline of Merry England . . .	157
M. CHANNING LINTHICUM: Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries	158

The Shakespeare Association Facsimiles:

No. 8. An Almanack and Prognostication for the year 1598, made by Thomas Buckminster 1598, with an introduction by EUSTACE F. BOSANQUET	158
No. 9. Battle of Nieuport 1600. Two News Pamphlets and a Ballad, with an introduction on news in Elizabethan England by D. C. COLLINS.	158
No. 10. The Life and Death of Gamaliel Ratsey, a famous thief, of England, Executed at Bedford the 26 th of March last past. 1605. (Introduction by S. H. ATKINS)	158
W. MEREDITH THOMPSON: Der Tod in der englischen Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts	159

E. Shakespeares Fortleben

ELFRIEDE PROBST: Der Einfluß Shakespeares auf die Stuart-Trilogie Swinburnes	160
ANNA BAESECKE: Das Schauspiel der Englischen Komödianten in Deutschland, seine dramatische Form und seine Entwicklung	160
WOLFGANG DREWS: König Lear auf der Deutschen Bühne bis zur Gegenwart	161
HANS ROTHE: Der Kampf um Shakespeare. Ein Bericht	162

II. EINZELREFERATE

MAX DEUTSCHBEIN: Shakespeares Macbeth als Drama des Barock. (P. Meißner)	163
Shakespeares Hamlet, Engelsch en Nederlandsch tegenover elkaar door J. DECROOS. (Michael van de Kerckhove.)	167
R. PENNINK: Nederland en Shakespeare. Achttiende eeuw en vroege romantiek. (J. Decroos)	168

ZEITSCHRIFTENSCHAU

VON HUBERT POLLERT und KARL THIELKE

I. Allgemeine Kritik von Shakespeares Werken: Die Menschen in Shakespeares Dramen. — Die Behandlung der Zeit. — Textkritik. — Brights Stenographie. — Die Quarto-Nachdrucke. — Handschriften. — Zur Wortgeschichte. — Shakespeare und die Bibel. — Pantomimen	170
---	-----

II. Einzelne Werke Shakespeares: Titus Andronicus. — Hamlet. — Othello. — Macbeth. — King Lear. — Coriolanus. — 1 Henry IV. — Henry VI. — Richard III. — Midsummer-Night's Dream. — As You Like It. — Much Ado About Nothing. — Cymbeline. — The Winter's Tale. — The Tempest	174
III. Das Drama zu Shakespeares Zeit: Misterien und Moralitäten. — Universitätsdramen. — Der Charakter des Parasiten. — Grim the Collier. — Marlowe. — Thomas Kyd. — Ben Jonson. — Chapman. — Middleton. — Beaumont and Fletcher. — Tourneur. — Dekker	183
IV. Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit: Thomas More — Elegien. — Spenser. — Gabriel Harvey. — Sidney. Ben Jonson	187
V. Zeitkultur: Weltanschauung der Renaissance. Logik und Dialektik in der Bildung	192
VI. Shakespeares Nachwirken: Shakespeares Einfluß auf Kleist. — Nachleben Shakespeares. — Shakespeare und die deutsche Schule	193
SHAKESPEARE-BIBLIOGRAPHIE für 1934 und 1935. Von ANTON PREIS	195
Register zur Bibliographie. Von ANTON PREIS	228

THEATERSCHAU

STATISTIK DER SHAKESPEAREAUFFÜHRUNGEN 1935. Von EGON MÜHLBACH	234
Shakespeare auf der deutschen Bühne 1935 und 1936. Von ERNST LEOPOLD STAHL	238
Zur Inszenierung von Richard III. am Deutschen Theater in Wiesbaden. Von FRIEDRICH SEBRECHT	249
REGISTER	253

Die 72. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

zu Weimar am 22. und 23. April 1936.

Den Auftakt zu der Tagung bildete am Abend des 22. April ein Vortrag von Dr. Ernst Leopold Stahl-München über «Shakespeare auf der englischen Bühne des 19. Jahrhunderts», der im Foyer-Saal des Deutschen Nationaltheaters stattfand. Nach einleitenden Worten über die Garrick-Zeit gab der Redner, der als Verfasser des Werkes «Das englische Theater im 19. Jahrhundert, seine Bühnenkunst und Literatur» im In- und Ausland bestens bekannt ist, eine aufschlußreiche Betrachtung über Shakespeare-Aufführungen in England von Sarah Siddons bis zu Ellen Terry. Besonders eingehend wurde die Tätigkeit von Charles Kean, dem Vorläufer des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen, als Spielleiter und Dramaturg behandelt. Stahl erläuterte seine Wanderung durch ein Jahrhundert englischer Bühnenkunst durch schöne Lichtbilder, unter denen vornehmlich die Szenenentwürfe Charles Keans aus dem South-Kensington-Museum in London lebhaftes Interesse erregten.

Während des sich anschließenden geselligen Beisammenseins in den gastlichen Räumen des Künstlervereins sang der bekannte Schöpfer des großen internationalen Volksliedwerks Dr. Heinrich Möller-Naumburg (Saale), begleitet von Studienreferendar Albert Müller, mit wohlklingender Baritonstimme Lieder aus Shakespeares Werken (Othello, Hamlet, Was Ihr wollt, Wie es Euch gefällt, Der Sturm), Lieder aus Shakespeares Zeit und andere altenglische Lieder unter so großem Beifall, daß mehrere Zugaben zu dem festgesetzten Programm erfolgen mußten.

Am nächsten Tage fand im Kammerspielsaal der Weimarahalle die Hauptversammlung statt, eingeleitet durch die Ansprache des Präsidenten Professor Dr. Werner Deetjen. Nach Worten der Begrüßung, besonders an die Ehrengäste, unter denen sich als Vertreter der thüringischen Regierung Staatsrat Papenbroock befand, und die Studierenden aus Berlin, Göttingen, Marburg und Münster, erwähnte der Präsident den großen Verlust, den das britische Volk durch den Tod S. M. König Georgs V. erlitten hat, und gedachte seines Nachfolgers S. M. König Eduards VIII., der schon als Prinz von Wales für eine Freundschaft zwischen England und Deutschland eingetreten sei und durch seine Rede bei der Eröffnung des Gedächtnistheaters in Stratford sein tiefes Eindringen in die heroische Welt Shakespeares bewiesen habe. Professor Deetjen berichtete im folgenden über das ungeheure Anwachsen der Shakespeare-Literatur, die jetzt über hunderttausend Bände in 35 Sprachen umfasse, von denen allerdings ein erheblicher Teil über Aufführungen der Shakespearischen

Dramen handle, eine Bühnenstatistik lasse erkennen, daß Deutschland an Zahl der Aufführungen noch immer an erster Stelle marschiere (im Dritten Reich sei die Zahl sogar um 30 % gewachsen), und daß den deutschen Shakespeare-Darstellern durch den bekannten englischen Regisseur W. D. Omand kürzlich ein hohes Lob zuteil geworden sei. Unter den vielen deutschen Bühnentaten, von denen die Theaterschau im Jahrbuch berichten wird, hob der Präsident die uberaus erfolgreiche Hamlet-Aufführung des Berliner Staatstheaters hervor, zumal der Danenprinz (Gustav Gründgens) hier nicht, wie früher so oft als nervöser Melancholiker, sondern als ein heldenhaft Ringender erschienen sei. In diesem Zusammenhang dankte Prof. Deetjen der Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters, weil sie auch diesmal unter besonders erschwerten Umständen eine Festaufführung zum Shakespeare-Tage veranstaltet habe. Auch übermittelte er die Einladung der Stadt Bochum, dort Anfang Juli 1937 eine außerordentliche Tagung zu veranstalten, zu der in dem uns seit langem rühmlichst bekannten Stadttheater sämtliche Römerdramen Shakespeares zur Aufführung gelangen sollen. Schließlich gedachte er der Aufführung von «Was Ihr wollt», das in zahlreichen deutschen Städten von jungen englischen Laienspielern in ihrer Muttersprache geboten worden ist. «Die britische Jugend freute sich Deutschland kennenzulernen und versprach in ihrer Heimat zur Aufklärung mancher Mißverständnisse zu wirken.»

Im folgenden führte der Präsident aus:

Der Name unsres Dichters ist in den letzten Monaten in der ganzen deutschen Presse häufiger denn je genannt worden. Die Veranlassung dazu bot freilich nicht «ein Kampf um Shakespeare», wie der Übersetzer Hans Rothe meint, sondern eine Stellungnahme zu seiner Übertragung, mit der er bestrebt ist, das Werk Schlegel-Tiecks durch ein eigenes zu ersetzen. Die Reichsregierung, vertreten durch den Herrn Reichspropagandaminister Dr. Göbbels, hat in den Widerstreit der Meinungen eingegriffen und im Interesse der Bühnen von Literaturhistorikern, Kritikern und Bühnenfachleuten Gutachten eingefordert. Angeregt durch dies Vorgehen, haben auch mehrere große Zeitungen Umfragen veranstaltet. Nach allem, was wir hören, erklärt sich die überwiegende Mehrheit aller Befragten gegen Rothes Übersetzungswerk, und auch der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft hat sich nach reiflicher Überlegung trotz Anerkennung gewisser Einzelheiten zur Ablehnung entschließen müssen, wobei er übrigens ausdrücklich betont, daß er keineswegs starr an Schlegel-Tieck festhalte und eine bessere Übertragung, wenn sie erscheint, freudig begrüßen werde, daß er aber in Rothes Übersetzung keinen geeigneten Ersatz erblicken könne.

Wie hoch der größte Dramatiker der Welt in Deutschland

bewertet wird, zeigt neuerdings die Stiftung eines Deutschen Shakespeare-Preises für britische Literatur in Höhe von 10 000 Mark. Der hochherzige Stifter ist ein hanseatischer Kaufmann, der seinen Namen nicht nennen will. Der Preis soll für hervorragende Leistungen in der britischen Literaturwelt verliehen werden, und man erhofft von ihm eine Vertiefung und Befruchtung der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Großbritannien. Ja, darüber hinaus, will der Preis mithelfen «an einer geistigen europäischen Auseinandersetzung und dadurch zu einer Annäherung zweier Völker beitragen, aus deren Zusammenarbeit einst ein gerechter Ausgleich für alle hervorgehen möge». Der Stifter sieht in Shakespeare eine der großen anregenden und bildenden Kräfte für das deutsche Geistesleben und will mit dem Preis eine deutsche Dankesschuld begleichen. Die Preisverleihung findet alljährlich durch die Universitäten Hamburg, Göttingen und Köln statt.

Auch die Regierung der russischen Sowjet-Republik hat sich jetzt Shakespeares angenommen. Die Theaterverwaltung des Volksbildungskommissariats hatte Ende November 1935 in Moskau eine dreitägige Konferenz einberufen mit dem Ziel, die Tragödien des britischen Dichters, deren Wesen dem heutigen Rußland unbequem ist, für die Sowjet-Bühnen neu zu bearbeiten. Voran gingen Vorlesungen über Shakespeare, in deren einer Professor Nusinoff das Thema behandelte «Die Klassenkampfnatur des Shakespeareschen Genius». Leiter der Verhandlungen war ein 34 jähriger Kommunist, ein ehemaliger Textilarbeiter und Drucker, der lange in der roten Armee gedient hatte. Als Teilnehmer dieser Massenkonzferenz werden genannt Bühnenarchitekten, Musiker, bildende Künstler, Regisseure, Schauspieler, Lehrer, Gelehrte und eine Abordnung des Schriftstellerverbandes. Das Kommissariat hatte natürlich Richtlinien gegeben, um «künftighin die szenische Deutung der Werke Shakespeares einheitlich zu handhaben» d. h. «im Geiste des sozialistischen Realismus». Man sieht jetzt auch in Rußland mehr und mehr ein, daß man Shakespeare nicht entbehren könne, will ihn aber in die dort herrschende Weltanschauung hineinpassen. Nach den Proben, von denen wir gehört haben — schon 1934 konnte ich davon berichten¹⁾ — steht zu befürchten, daß

¹⁾ Sh.-Jahrbuch Bd. 70 S. 4.

die Werke des großen Briten arg entstellt werden, denn man sieht in ihm dort das «Sprachrohr der aufsteigenden Bürgerklasse in dem Klassenkampf seines Zeitalters». Shakespeares Frauengestalten, besonders in «Richard III.», seien mit sozialen Leidenschaften begabte Kämpferinnen. Ja, in der Königin Margarete habe man eine politische Abenteurerin zu sehen. Shakespeares Zeit, so erklärt die russische Presse, war aus den Fugen, und die wahre Deutung seiner Dramen verlange, daß man «die soziale Bedeutung» seiner Schöpfungen hervorhebe. Leider haben auch die russischen Forscher in einem einmütigen Beschluß den Versuch, Shakespeare zu einem Klassenkämpfer zu stempeln, gestützt und durchgeführt. Der wahre Kenner Shakespeares wird hier nur den Kopf schütteln.

Schon findet man Shakespeares Dramen in Rußland im Spielplan vieler staatlicher Theater in der Provinz, aber auch in der Hauptstadt. In «Romeo und Julia» z. B. gelangt der marxistische Gedanke dadurch zur Geltung, daß man die Dienerschaft der beiden feindlichen Geschlechter nicht eigentlich an deren Zwist teilnehmen läßt, «denn», sagt man dort, «die Proletarier haben kein wirkliches Interesse an den Streitigkeiten ihrer Herrschaften». Im revolutionären Theater in Moskau wurde als Sondervorstellung für die jungkommunistische Liga «Romeo und Julia» — freilich ausnahmsweise in einem andern Sinne — aufgeführt. Der Bühnenleiter erklärte: «Die Aufführung ist eine Etappe unseres Feldzuges, um die Jugend wieder zum Heiraten zu ermuntern.» Man hat sich also, wie ein Berichtstatter erläutert, Shakespeares Hilfe bedienen wollen, «um in das zerüttete Familienleben Rußlands wieder etwas Ordnung zu bringen».

An dem Schauplatz der großen Liebestragödie, im angeblichen Hause der Capuletti in Verona, der sagenhaften Geburtsstätte Julias, wird jetzt auf Anordnung der Stadtverwaltung ein Shakespeare-Museum eingerichtet, das eine Bibliothek und eine Sammlung von alten und neuen bildlichen Darstellungen, die sich auf das berühmte Liebespaar beziehen, enthalten soll. Diese Pietät ist anerkennenswert, obwohl Julia nie existiert hat. Auch plant man in Verona in der antiken römischen Arena Shakespeare-Festspiele zu veranstalten.

Ein italienischer Gelehrter, Professor Paladino, versucht übrigens zu beweisen, daß Shakespeare gar kein Brite, sondern

ein Italiener war mit Namen Michael Angelo Florio. Er war als Protestant gezwungen, nach England zu fliehen und soll dort Schauspieler und Dramatiker geworden sein.¹⁾ Das erinnert uns an das Märchen des französischen Dichters Richepin, der die Meinung vertrat, Shakespeare wäre ein Franzose, mit Namen Jacques-Pierre, und die Briten hätten daraus das «häßliche» Wort Shakespeare gebildet!

Als Beweise, wie weit der große britische Dramatiker sich auch im letzten Jahr wieder die Welt erobert hat, mögen die Tatsachen gelten, daß «Othello» in Madrid in neuer Übersetzung über die Bühne gegangen ist und man in Spanien überhaupt dem eine Zeitlang vernachlässigten Dichter wieder lebhaftes Interesse entgegenbringt, daß in Rom eine Julius-Caesar-Aufführung in der Basilika des Maxentius mit starker künstlerischer Wirkung stattfand, daß ferner im Nationaltheater zu Reykjavik in Island Shakespeare-Aufführungen in englischer Sprache vorbereitet werden, und daß in Bombay «Hamlet» in der Sprache des Landes unter großer Begeisterung zur Darstellung gelangt ist. (Die literarischen Kreise Indiens wollen nunmehr alle Dramen Shakespeares übersetzen lassen.) In Amerika reisen jetzt mehrere Theatertruppen unter Leitung namhafter Schauspieler mit Bühnenwerken Shakespeares und erzielen starke Erfolge. Die Schauspielerin Katherine Cornell, von deren Romeo-und-Julia-Aufführungen ich schon im vorigen Jahr berichtete, hat mit ihrer eigenen Truppe, in der sie selbst die Julia spielte, in 40 Städten 232 Vorstellungen bei ausverkauften Häusern gegeben und Einnahmen in Höhe von 675 000 Dollar erzielt. Weniger erfreulich ist, daß in den Vereinigten Staaten auch die Verfilmung shakespearischer Dramen fortschreitet. Auch ein Film über den Dichter und sein Leben wird vorbereitet und natürlich in Stratford gedreht, um alles historisch getreu bieten zu können.

Und wie steht es mit der Pflege Shakespearescher Werke in seinem Heimatlande? Immer weiter greift dort die Erkenntnis um sich, daß Shakespeare für das britische Weltreich mehr bedeute als alle britischen Heere und Schiffe. In jedem Bezirk, in jeder Stadt, ja, auch in den kleinsten Orten führen

¹⁾ Vgl. über ihn, den Vater John Florios, Sh.-Jb. 71, 127. Er war jüdischer Herkunft und starb als Pfarrer zu Soglio in Graubünden.

Liebhaberbühnen Shakespeare-Dramen auf. An der Spitze steht die von Arbeitern und Handwerkern gegründete Liebhabertuppe, die in einem Vorort von London, auf dem Hof eines historischen Gasthauses aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, nach der Art fahrender Schauspieler früherer Zeit regelmäßig Vorstellungen geben, denen die Zuschauer aus allen Teilen der Stadt mit größter Aufmerksamkeit lauschen. Zu Beginn hält jedesmal Sir Philip Ben Greet, der bekannte Vorkämpfer für Shakespeare-Freilichtspiele, eine Ansprache an das Publikum. Die Gebäude sind um den Hof gruppiert, und in jedem Stockwerk laufen Galerien, auf welche die Türen der Gastzimmer münden. So stellen diese, wie einst, gleichsam Logen dar, von denen man das Schauspiel am besten genießen kann. Der Platz ist sehr geeignet, Shakespeare-Aufführungen in alter Form wieder zu beleben. Ein anderer Versuch mit demselben Ziele wird von dem bekannten Londoner Schauspieler Robert Atkins geplant, der demnächst Aufführungen Shakespearescher Dramen in einem Boxer-Ring bringen will, wo die Vorgänge den Zuschauern auch von allen Seiten sichtbar gemacht werden können. Mit einigen kleinen Umbauten gedenkt er so eine vollkommene Shakespeare-Bühne der elisabethanischen Zeit zu schaffen. Aber auch die großen Berufsbühnen stehen nicht zurück; den letzten starken Erfolg des Londoner Theaterwinters erzielte wie in Berlin eine Hamlet-Aufführung.

Und nun zum Schluß ein Wort über die neueste seltsame Entdeckung: In einem Exemplar der zweiten Ausgabe der Chronik von Holinshed von 1587, das sich in Stratford gefunden hat, und dessen letzte Seite die Initialen W. S. trägt, sind handschriftliche Spuren erkennbar, die darauf hindeuten scheinen, daß der Dichter gerade diesen Band zum Sammeln von Material für seine Königsdramen benutzt hat, denn Graphologen haben erklärt, die Randbemerkungen in dem Buch seien von derselben Hand geschrieben, wie die Unterschriften unter bestimmte Dokumente, die wir von Shakespeare als Theaterdirektor von Blackfriars kennen. Ein Vergleich soll lehren, daß auch das ganze Testament des Dichters, von dem wir bisher nur die Unterschrift für echt hielten, von derselben Hand geschrieben worden ist, wie die Randbemerkungen im Holinshed, daß also alle drei Seiten des Testamentes eigenhändig sind. Es ist möglich, daß durch die entdeckten hand-

schriftlichen Glossen ein neues Licht auf die Arbeitsweise des Dichters fällt, und daß der Fund noch andre Ergebnisse zeitigt; wir Deutsche freuen uns jedenfalls ebenso an ihm, als wenn wir eine neue Handschrift unsres größten Dichters entdeckt hätten. Ist Shakespeare doch längst auch der Unsere geworden! Wie er es ward, hat jüngst eins unsrer Mitglieder, der Dichter Paul Wolf, in den schönen Versen gestaltet, mit denen ich meine einleitenden Worte beschließe¹⁾:

«Du gehst dahin. — Dein Name sinkt in Nacht!
 Von glaubensstarren Eifern totgeschwiegen,
 Soll unter Trümmern nun begraben liegen,
 Was einst ein Riesengeist der Welt gebracht.

Dann aber steigt, ein leuchtend Meteor,
 Nein — wie ein ewiger Stern im Reich der Geister —
 Dein Ruhm empor, du aller Meister Meister,
 Neu grüßt die Menschheit den, den sie verlör.

Nun strahlt dein edler Name für und für,
 Aus tiefer Nacht erweckt, in ewiger Schöne! . . .
 Doch trugen nicht des eignen Landes Söhne
 Hinweg den Stein von deines Grabes Tür:

Für deines Namens Ehre stritt das Land,
 Das stets für Licht und Wahrheit kühn gerungen,
 Wo einst der Königssohn den Wurm bezwungen,
 Der Mönch den Hammer schwang mit starker Hand.

Germaniens besten Söhnen zugesellt,
 Auf immerdar der Nachwelt unverloren,
 Bist du zu eigen nun vor aller Welt
 Dem Land, das Dich zum zweitenmal geboren.»

Nach dem Festvortrage von Prof. Dr. Kindermann (s. S. 9 ff.) folgte die Mitgliederversammlung. Der Präsident erstattete den Jahresbericht, gedachte der inzwischen verstorbenen Mitglieder, besonders der Schwester Friedrich Nietzsches, Frau Dr. h. c. Elisabeth Förster-Nietzsche, und der Professoren Dr. Karl Luick (Wien), Dr. Arnold Schröer (Köln) und Vordieck (Dortmund) und mahnte ernstlich zur Werbung neuer Mitglieder, zumal im Hinblick auf das Anwachsen der Kosten, die das Jahrbuch erfordert, und die — auch

¹⁾ Rufe vom andern Ufer. Weimar, Alexander Duncker Verlag (1934) S. 138 f.

mit Hilfe des dankenswerten von der Kulturredaktion des Auswärtigen Amtes gewährten Zuschusses — auf die Dauer nicht gedeckt werden können. In seinem Kassenbericht gab der Schatzmeister, Staatsbankdirektor Wettig, zur Kenntnis, daß die Vermögenslage der Gesellschaft zwar augenblicklich ausgeglichen sei, aber nur durch das Steigen des Effektendepots und einige zufällige Auslosungsgewinne. Der Jahresbeitrag könne darum nicht gesenkt werden. Herrn Wettig wurde mit herzlichem Dank für seine Bemühungen von der Versammlung Entlastung erteilt. — Das Jahrbuch ist seit dem 1. Januar in den Verlag Hermann Böhlau Nachfolger (Weimar) übergegangen. Aus der Schriftleitung schied Professor Dr. Hans Hecht aus, dem der Präsident für seine langjährige wertvolle Mitarbeit nachdrücklich dankte. Diesen Dank wiederholte von sich aus in seinem Bericht der nunmehr alleinige Herausgeber Prof. Dr. Wolfgang Keller. Die gelegentlich seines 80. Geburtstages erfolgte Ernennung des Geh. Rats Prof. Dr. Brandl zum Ehrenmitglied des Vorstands und die Wiederwahl des Präsidents wurde mitgeteilt. Der Präsident bat ferner um Bestätigung der inzwischen vorgenommenen Ergänzungswahl des Professors Dr. Wilhelm Horn-Berlin, schlug der Versammlung die Wiederwahl der satzungsgemäß ausscheidenden Mitglieder Deutschbein, Schmitt und Stahl vor und fand volle Zustimmung. Geheimrat Prof. Dr. Schick hat aus Gesundheitsgründen gebeten, auf ihn zu verzichten, und so sah sich der Vorstand leider gezwungen, seinen Wunsch zu erfüllen. Der Präsident rühmte die großen Verdienste des allseitig verehrten Mannes und wünschte ihm unter lebhaftem Beifall einen langen, glücklichen Lebensabend. Da auch Prof. Hecht unsern Kreis verlassen hat, wurden den Mitgliedern zur weiteren Ergänzung des Vorstandes die Herren Prof. Dr. Hans F. Gunther-Berlin und Prof. Dr. Paul Meißner-Breslau vorgeschlagen. Die Versammlung nahm den Vorschlag an, und die Neugewählten erklärten sich zur Annahme der Wahl bereit.

Über die Bibliothek berichtete Prof. Dr. Deetjen. Der Zuwachs betrug 70 Bände, der Leihverkehr hielt sich in den üblichen Grenzen. Erfreulicherweise kann den Sammlungen künftighin im Gebäude der Weimarer Landesbibliothek mehr Raum zugewiesen werden.

Über die geplante außerordentliche Tagung in Bochum (Anfang Juli 1937) wurden noch nähere Mitteilungen gemacht und dem anwesenden Vertreter der Stadt Bochum, unserm Ehrenmitgliede Herrn Stadtrat Stumpf, der Dank der Gesellschaft ausgedrückt, welche die Einladung freudig annimmt. Zum Schluß gingen der Präsident und Prof. Dr. Keller auf besonderen Wunsch noch einmal auf die Rothesche Übersetzung ein und begründeten ihre Ablehnung, mit der sich die Anwesenden einverstanden erklärten.

Bei dem gemeinsamen Mittagessen begrüßte der Präsident den Divisionskommandeur Freiherrn v. Weichs, den im Auftrage des Rektors erschienenen Dekan der philosophischen Fakultät der Universität Jena Prof. Dr. Gelzer und den Dekan der philosophischen Fakultät der Universität Göttingen Prof. Dr. Wilde. Weitere Ansprachen hielten Prof. Dr. Gelzer, Prof. Dr. Deutschbein und ein Vertreter der Studierenden.

Am Abend beendete die allgemeine Zufriedenheit auslösende Aufführung von «Richard III.» (Regie: Hans Roland) die Tagung.

Shakespeare und das deutsche Volkstheater.

Festvortrag bei der Jahrestagung 1936 der Deutschen
Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Heinz Kindermann.

1.

Die Zusammenhänge zwischen Shakespeare und der deutschen Nation haben im Verlauf ihres dreihundertjährigen Schicksals die mannigfachsten Wandlungen erfahren. Daß sie aber unvermindert weiterdauern; daß wir heute wieder um die Reinheit Shakespeares kämpfen; ja daß gerade heute, in der Epoche der deutschen Wiedergeburt, Shakespeare uns neuerlich mit dem ganzen Zauber seiner dramatischen Beschwörungskraft in seinen Bann zwingt: diese Tatsachen bezeugen, daß es sich da nicht um Zufälligkeiten und nicht um bloß ästhetische Anerkennungen handelt. Es geht freilich auch nicht nur um Zusammenhänge zwischen Shakespeare und dem «deutschen Geist», wie Gundolf sie herausstellte. Es geht weit darüber hinaus um jene Zusammenhänge des Blutes, die allein von tausend unwäg-
baren Notwendigkeiten her den immer neuen Zusammenklang des inneren Verstehens und der dauernden Wechselwirkung begründen. Wer diesen Zusammenklang ergründen und vernehmbar machen will, der darf nicht nur das Verhalten Shakespeares zur deutschen Literatur oder zum deutschen Geistesleben erörtern, sondern der muß ausgehen von den Zusammenhängen zwischen Shakespeare und der deutschen Volkheit. Dieser Ausdruck «Volkheit» stammt von Goethe. Zugleich mit allen äußeren Erscheinungsformen des Volkslebens umschließt er sein Tiefstes und Innerstes, das Geheimnis der Volksseele. Im Einmaligen, im Zeitgebundenen erfaßt er das Dauernde. Inmitten der immer neuen Spannungen zwischen Tradition und Zukunftswillen erkennt und deutet er die blutbedingten und erbgemäßen Züge im Werdeprozeß der Nation. Und aus der mythenbildenden,

geschichtlichen Erinnerung des Volkes löst er alle Kräfte des Widerstandes heraus, allen Willen zur völkischen Selbstbesinnung und Selbstbehauptung.

Dieser Zusammenhang Shakespeares mit dem Lebensganzen der deutschen Volkheit erfährt heute aber eine um so schärfere Beleuchtung, als unsere neuen Einsichten in den organischen Werdegang des nationalen Daseins uns lehren, daß wahrhafte Dichtung sich nicht bloß am Rande, sondern in der Mitte der Volkheit entfaltet. Wir wissen nun, daß die Dichtung mit zu den wichtigsten Selbstbehauptungskräften eines Volkes gehört. Wir wissen heute, daß dem Zusammenhang zwischen Kunst und Volk politische Bedeutung zukommt und daß neben die Entstehungsgeschichte des Kunstwerks auch seine Wirkungsgeschichte gerückt werden muß, um den vollen Kreislauf der aus der Volkheit kommenden und wieder in die Volkheit einmündenden Dichtung zu verdeutlichen.

Einen recht eigenartigen, weil über die Grenzen einer Nation hinausreichenden Ausschnitt aus der Wirkungsgeschichte eines großen dichterischen Lebenswerkes möchte ich Ihnen nun heute mit meinem Thema «Shakespeare und das deutsche Volkstheater» erschließen. Ich stehe da freilich vor großen Schwierigkeiten. Wer Shakespeare ist und wie sein Werk sich uns vorstellt, das haben wir Deutschen im Laufe von 300 Jahren gelernt und lernen es immer noch weiter. Aber vom Wesen, von der Ausdehnung und Bedeutung, vom Wirkungsraum und von der Geschichte unseres noch viel älteren deutschen Volksdramas und Volkstheaters wissen wir beschämend wenig. Wir besitzen noch keine Geschichte des deutschen Volkstheaters, die uns in den großen und unaufhörlichen Strom jenes Volksdramas hineinsehen ließe, das sich von den ältesten Zeiten bis in unsere Tage meist jenseits der offiziellen Bildungsbühnen, jenseits aller höfischen Theatralik und jenseits des hohen Kunsttheaters entfaltete und dessen Entstehungsweisen parallel zu den Lebensformen des Volksliedes zu verstehen sind.

Erkennen wir im Lebensraum des Volksliedes eine «Mehrgesetzlichkeit» der Entwicklungsmöglichkeiten, dann werden wir auch dem Volksdrama, dem Volkstheater solch eine Mehrgesetzlichkeit der Erscheinungs- und Entfaltungsformen zugestehen müssen. Vom Standort des Spielers aus gesehen, handelt es sich im großen um zwei Entfaltungsmöglichkeiten des deut-

schen Volkstheaters, die uns durch alle die Jahrhunderte begleiten: um das Laienspiel, wie es vom Mittelalter bis auf den heutigen Tag weiterlebt und eben jetzt wieder einer neuen Blüte entgegengeht; und um das volkhafte Schauspielerdrama, für das der Mime nicht nur als Darsteller, sondern zugleich auch als Textgestalter verantwortlich ist. Auch diese Form des Volkstheaters lebt seit den spielmännischen Ursprüngen des Mittelalters bis in unsere Tage weiter. Wir wissen heute, besonders durch die neuen Forschungen von Stumpfl¹⁾, daß die Wurzeln des deutschen Volksdramas und Volkstheaters in germanische Zeit zurückreichen und daß sie teils auf kultische, teils auf mimische Ursprünge zurückführen. Die größten Leistungen im Bereich des Volkstheaters freilich kommen gerade oft durch eine Annäherung der beiden Entwicklungsmöglichkeiten, der kultischen und der mimischen, zustande; der Idealfall des Nationaldramas hingegen ist dort zu suchen, wo dieses aus beiden Wurzeln erwachsene Volksdrama zugleich auch die Ansprüche des hohen Kunstdramas erfüllt — die glückhafte Synthese, wie Shakespeares Werk sie für seine Nation, aber auch für den ganzen germanischen Lebensraum erfüllt. Sehr selten — etwa in Goethes Götze und in Egmont, in Schillers Räubern oder im Wilhelm Tell — wird auch im deutschen Raum dieser Idealfall erreicht; die seit Humanismus und Renaissance entstandene Kluft der Bildungsvoraussetzungen wirkt sich — verbunden oft auch mit politischen Erscheinungen — in der Geschichte des deutschen Dramas immer wieder verheerend und sozial trennend aus. So kommt es, daß seit der Zeit des Humanismus die Wirkung des deutschen Kunstdramas infolge seiner Bildungsvoraussetzungen oft auf einen sozial recht engen oder zumindest einseitigen Kreis beschränkt bleibt. Die Sehnsucht weitester Volkskreise nach einer dramatischen Erlebnisform ist aber trotzdem da — und diesem Bedürfnis tragen nun die beiden Entfaltungsmöglichkeiten des deutschen Volkstheaters immer wieder instinktsicher Rechnung. Allen volksfremden oder volksabgewandten Strömungen setzt es dabei die robuste Gesundheit der beharrenden Volkskräfte entgegen — auch auf die Gefahr hin, derb und handgreiflich zu werden.

¹⁾ R. Stumpfl, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas. Berlin 1936.

Vom Publikum her gesehen, öffnet also das Volkstheater bewußt breitesten Schichten die Tore — gleichgültig, ob es sich um Laienspiele oder um volksnahes Schauspielertheater handelt; denn in beiden Fällen stehen ja als Textgestalter und als Spieler Persönlichkeiten vor uns, die selbst aus diesen breitesten Schichten des Volkes stammen oder die sich den inneren Zusammenhang mit ihnen auch über soziale Schranken hinweg zu wahren wissen.

Vom Text her aber kommen wir schließlich zu einem letzten wichtigen Kriterium des Volksdramas, das ebenfalls beiden Entfaltungsmöglichkeiten eignet und das es auch mit dem Text des Volksliedes teilt: nämlich zu der anerkannten Freiheit gegenüber dem Wortlaut. Weil diese Texte nicht als einmalig geprägtes Kunstwerk, sondern als allgemeines Volksgut betrachtet werden, erfahren sie immer neue Umgestaltungen durch die jeweils für die Aufführung Verantwortlichen. Bald sind es landschaftliche, bald soziale, bald politische, bald konfessionelle Ursachen, die zu diesen immer neuen Umbildungen führen; oft aber hängen sie auch mit der Eigenart und den Grenzen der Spieler zusammen. Oft besitzen wir ein und dasselbe Stück in hunderterlei Fassungen aus allen möglichen Teilen unseres Sprachgebietes und aus den verschiedensten Epochen. Wer wollte leugnen, daß hier die Dichtung unter der Anteilnahme des Volkes zu einem Lebendigen und dauernd sich Wandelnden wurde? Gewiß wird man sagen müssen, daß diese Texte sich zu den einmalig geprägten der hohen Bildungsdramen oft wie Kunsthandwerk zum einmaligen plastischen Kunstwerk verhalten. Wer aber wollte heute dem Kunsthandwerk seine wichtige, gestaltgebende Rolle in der kulturellen Entfaltung des Volkslebens absprechen?

Von diesem Standpunkt aus aber wird auch eine der wesentlichsten Fragen dieser ständigen Textumformungen eine für unser Thema wichtige, neue Beleuchtung erfahren: beim Volkslied wie beim Volksdrama kommt es immer wieder vor, daß die ursprüngliche Fassung aus dem Raum des hohen, ja oft sogar des höfischen Kunstliedes bzw. Kunstdramas stammt; da es sich aber ausnahmsweise um einen Vorwurf handelt, der zugleich elementar-volkhafte Elemente in sich trägt, wird er von den Gestaltern des Volksliedes oder Volksdramas übernommen und beginnt dort seinen oft jahrhundertlangen Weg der immer neuen Umformungen, die immer neue Auferstehungen

des gleichen Vorwurfes bedeuten. Liberale Zeiten bezeichneten diesen Vorgang als «Sinken des Kulturgutes» und nannten etwa ein auf seinem Weg durch das Volk vielfach verändertes, ehemaliges Kunstlied ein «zersungenes» Lied. Wir werden auch diesen Vorgang — der für den Zusammenhang Shakespeares mit dem deutschen Volkstheater von höchster Bedeutung ist — ganz anders bewerten, weil wir heute nur zu gut wissen, daß gerade höchste nationale Kunst ohne innerste Bindung an den Quell der ererbten Volksüberlieferung gar nicht zustandekommen kann! Derartige volkstümliche Umwertungen ehemaliger Kunstdichtungen haben ja neben ihrer direkten Wirkung auf breiteste Schichten noch eine ganz bestimmte Funktion in der nationalen Kulturentfaltung. Ich will Ihnen das an einem Beispiel zeigen: Goethes großartige Straßburger Liebeslyrik, etwa das meisterhafte Lied «Kleine Blumen, kleine Blätter», wäre ohne sein durch Herder angeregtes Untertauchen im reichen elsasßischen Volkslied nicht möglich geworden. Dieses einmalig geformte Goethesche Kunstlied aber wurde in der Schweiz dann als Volkslied übernommen und wird dort in mannigfachen Umformungen heute noch gesungen. Dieses Volkslied aber wird gerade vermöge seiner elementaren Umformungen dereinst, wenn seine Stunde schlägt, wieder einem Begnadeten helfen, sein einmaliges, ewig gültiges Kunstlied zu formen, wie einst das elsässische Volkslied Goethe dazu verholfen hatte. Es handelt sich also nicht um einen Vorgang, den man im abträglichen Sinn als «Zersingen» oder als «Sinken des Kulturgutes» bezeichnen darf, sondern es handelt sich um eine urgesunde und für den Volkszusammenhang jeder wahrhaft nationalen Kunst dringend erforderliche Blutauffrischung, um einen volksbiologischen Vorgang also, der für den immer neuen Aufschwung hoher Kunst geradezu eine notwendige Voraussetzung bedeutet!

Das ist der Standort, von dem aus wir nun den Zusammenhang Shakespeares mit dem deutschen Volkstheater richtig bewerten können. Die wichtige Rolle, die Shakespeare in diesem Blutkreislauf des deutschen Dramas spielt, hängt freilich mit einem Wesenszug seines Werkes zusammen, der uns heute besonders nahe geht. Ich nannte Ihnen zuvor schon den Namen des Mannes, der Goethe und mit ihm sein ganzes Zeitalter auf den großen Wert der Volksdichtung hinwies: Herder! Es ist nun gewiß kein Zufall, daß es derselbe Herder war, der nicht

nur an einer Neuentdeckung Shakespeares für die deutsche Volkheit den schwerwiegendsten Anteil hatte, sondern daß gerade er in seiner Shakespeare-Abhandlung aus den Blättern «Von deutscher Art und Kunst» die für die damals dem französischen Klassizismus verfallenen Deutschen besonders aufrüttelnden, volkhaft-germanischen Züge Shakespeares heraushob. Wie fühlen wir uns heute mit Herder verwandt, wenn er Shakespeare in den Zusammenhang des «nordischen Dramas» rückt, wenn er ihn den «größten Dramatisten im Norden» nennt und wenn er schließlich im gleichen Zusammenhang die nationale und rassische Bedingtheit der dramatischen Menschengestaltung proklamiert; Shakespeare aber gestaltet ausgesprochen nordische Menschen mit ihrem nordischen Welt- und Lebenshorizont: «Wer kann sich einen größeren Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter denken!» ruft Herder aus¹). Darin aber liegt — wie wir gleich sehen werden — die höchste Bedeutung Shakespeares für den völkischen Blutkreislauf des deutschen Dramas, daß er gerade durch das Medium des Volkstheaters hindurch immer wieder die nordischen Züge im deutschen Antlitz fördert und uns dadurch in immer neuen Wellen der Einwirkung hilft, Überfremdungen artgerecht zu überwinden.

Nur schlaglichtartig kann ich Ihnen nun aus diesem dreihundertjährigen Prozeß eine Reihe bezeichnender Beispiele vorführen. Dennoch hoffe ich, daß von diesen Anregungen aus eine neue gemeinsame Forschungsarbeit von Anglisten und Germanisten diesen für unseren nationalen Gesundungsvorgang so wichtigen Bereich ableuchten wird. Mehr als andere Epochen ist ja die unsere innerlich bereit, gerade dem kulturellen und politischen Wechselspiel des Aufeinanderangewiesenseins innerhalb des nordischen, innerhalb des germanischen Lebensraumes nachzugehen.

2.

Wenn ich von Wechselspiel und Aufeinanderangewiesensein spreche, dann will ich andeuten, daß es sich auf deutscher Seite nicht nur um ein Nehmen, sondern auch um ein Geben handelt. Gar manche englische Shakespeare-Renaissance nimmt

¹) Vgl. «Von deutscher Art und Kunst», hrsg. von Heinz Kindermann (= Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Irrationalismus Bd. 7, Leipzig 1935).

ja von deutschen Begeisterungswellen ihren Ausgang. Darüber freilich kann ich heute nicht sprechen. Ich kann auch in diesem Zusammenhang nur mit einem Wort darauf hinweisen, daß der früheste Einsatz des Zusammenhanges zwischen Shakespeare und dem deutschen Volksdrama vermutlich auch im Bereich des deutschen Gebens liegt. Denn die Zusammenhänge Shakespeares mit dem reichentwickelten deutschen Volkstheater des vorausgegangenen 16. Jahrhunderts sind zweifellos viel enger, als die bisherige Shakespeare-Forschung wahrhaben wollte. Zwar fehlen uns mancherlei erwünschte Zeugnisse für die direkten Verbindungslinien zwischen Deutschland und England im 16. Jahrhundert. Oft wird Holland den Mittler gespielt haben. Aber es hat gewiß auch direkte Kulturzusammenhänge gegeben, die über die Hofsphäre und über gelehrte Verständigungen weit hinausgingen. Ihre Spuren finden sich mehrfach in Shakespeares Dramen.

Das Handwerkerspiel im «Sommernachtstraum», das in England keine Entsprechung zeigt, auf die diese Parodie stimmen würde; die Haupthandlung und die Rahmenhandlung von Shakespeares Vorlage zur «Widerspenstigen» und viele von Shakespeares kontrapunktischen Rüpel Szenen inmitten der großen Tragödien, aber auch mancher Zug der Falstaff-Gestaltung, sie weisen nur allzu deutlich auf deutschen Ursprung, auf Zusammenhänge mit bestimmten, vielgespielten und von unseren Handwerkern in alle Welt getragenen Fastnachtsspielen und ihren alten deutschen Schwankgrundlagen vom übeln wibe, vom Weinschwelg und dergleichen mehr.

Der Weg dieser deutschen Vorwürfe nach England wird wohl der gleiche gewesen sein, auf dem Marlowe zum deutschen Faustbuch und Dekker zum deutschen Volksbuch vom Fortunatus gekommen waren. Die Verwandtschaft zwischen Shakespeare und dem deutschen Volkstheater reicht ihrer Wurzel nach freilich noch viel weiter zurück. Zwei dieser wichtigsten Ausgangsquellen, das Fastnachtsspiel und das Mysterienspiel, gehen ja — wie ich zuvor schon sagte — auf gemeingermanischen Ursprung zurück. Hier also führen zu Shakespeare und zum deutschen Volksdrama Ströme, die ursprünglich aus ein und derselben Quelle gespeist wurden. Wir sehen sie nur heute erst deutlicher. Vielleicht aber werden die vorhin erwähnten Beispiele dazu anregen, diesen deutsch-englischen Zusammenhängen

schon des 16. Jahrhunderts künftig mehr als bisher nachzugehen und zugleich auch ihren germanischen Herkunftsursachen der inneren Verwandtschaft auf den Grund zu gehen.

3.

Der Eintritt Shakespeares in die deutsche Volkheit vollzog sich mit allen Anzeichen einer stürmischen Eroberung. Mit ästhetisch-formalen Maßstäben dürfen wir deshalb an diesen Eroberungs- und Durchdringungsprozeß vom Beginn des 17. Jahrhunderts nicht herangehen. Wir würden sonst diesen ersten Siegeszug Shakespeares durch die deutschen Lande — wie Gundolf es getan hat — neuerlich als eine grobstoffliche Vernichtung des Wesentlichen ansehen müssen — und das wäre ein schwerer Irrtum! Für eine ideell und formal völlig wesensgemäße Übernahme in die deutschen Denk- und Gestaltungsmöglichkeiten waren ja an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts weder die deutsche Sprache, noch die deutsche Geisteshaltung, am allerwenigsten aber das deutsche Staatsgepräge zuständig. Wir wissen nun aus den Forschungen Steinbömers¹⁾, wie eng der Zusammenhang des Dramas mit dem politischen Antlitz des Staates ist. Wir wissen, daß die Größe und Leuchtkraft von Shakespeares dramatischem Lebenswerk ohne die Größe und den Aufstieg des elisabethanischen England nie zustande gekommen wäre. Wie aber stand es damals in dem durch schlimmste Wirren erschütterten Deutschland! Hier hatte der Einbruch Shakespeares vorerst ganz andere Aufgaben zu lösen, als dann im Zeitalter der «Deutschen Bewegung» vom Sturm und Drang zur Romantik.

Die englischen Wandertruppen, die im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts über Dänemark und Holland nach Deutschland kamen, mußten bald, um auf immer breitere Bevölkerungskreise wirken zu können, deutsche Schauspieler aufnehmen, ja sie wurden schließlich überhaupt durch deutsche Wandertruppen abgelöst, deren Spiel wahrhaftig zum Volkstheater wurde²⁾. Vom Hoftheater waren die breiten Bevölkerungsschichten ausgeschlossen; das Handwerkertheater war — zugleich mit der politischen Entrechtung der Städte — überaltert

¹⁾ Politische Kulturlehre, Hamburg 1934. Drama und Staat, Hamburg 1933.

²⁾ Vgl. W. Flemming, Einleitung zum Band «Wanderbühne» in der Reihe «Barockdrama» der Sammlung «Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen».

oder krankte an ungemäßen Stoffen. Da hatte die Wanderbühne eine schwerwiegende soziale Aufgabe zu lösen: die nämlich, allen Schichten des Volkes die neue Erscheinungsweise des deutschen Theaters zu erschließen. Der Übergang des deutschen Volkstheaters aus der Hand der Laienspieler in die des wenig geachteten neuen Berufsschauspielerstandes beschwor freilich die Gefahr eines Ethosverlustes und einer Spaltung der bisher auch landschaftlich so geschlossenen theatralischen Gemeinschaft herauf.

Immer neue Anläufe zur Überwindung dieses Fremdwesens, das zwischen Bühne und Zuschauerraum sich auftut, müssen unternommen werden — und immer wieder ist es, auch in späteren Jahrhunderten, das vorwiegend von Shakespeareschen Anregungen ausgehende Volksdrama und Volkstheater, das in solchen Krisen helfend eingreift.

Je mehr deutsche Schauspieler in die englischen Wanderbühnen aufgenommen wurden — und sie kamen aus allen Ständen —, je mehr die deutschen Bearbeitungen der englischen Stücke in die Hände jener Schreiber und Studenten überging, die sich den Wanderbühnen vielfach angeschlossen hatten, desto stärker wurde auch die Gefahr des anfänglichen Ethosverlustes gebannt; desto stärker trat nun die sozial überbrückende Funktion des Wandertheaters in Erscheinung. Desto stärker entwickelte es sich zu einem neuen Faktor der Gemeinschaftsbildung, der nun immer mehr an die Stelle des Handwerkertheaters trat, dabei aber die Laienbühne, trotz mancher Konkurrenzkämpfe, keineswegs völlig verdrängte, sondern ihr indirekt sogar viele neue Anregungen brachte.

Zu dieser sozial überbrückenden Funktion der Wanderbühne kam aber eine zweite, eine völkisch einigende Aufgabe. Denn in diesen aufgeregten Jahrzehnten vor, während und knapp nach dem Dreißigjährigen Krieg gab es kaum eine öffentliche Äußerung des deutschen Wortes, der deutschen Gebärde, geschweige denn irgendeines ideellen Vorwurfs, der alle deutschen Landschaften in gleicher Weise beschäftigt hätte. Da waren es die deutschen Wanderbühnen, die von Danzig und Königsberg bis Graz und München und Stuttgart das ganze deutsche Sprachgebiet, Stadt für Stadt, mit thematisch gleichartigen Spielplänen durchzogen und so wenigstens von der Bühne her ein Gemeinsames schufen. Es mag grobschlächtig gewesen sein;

es mag nach all den uns erhaltenen Texten und Berichten die vom ursprünglichen Wortlaut des Originals völlig gelösten Vorwürfe mehr vom Mimisch-Sensationellen, als vom Seelisch-Geistigen her angepackt haben; die Sprache ist gewiß holprig und unbeholfen gewesen — aber es war doch ein Gemeinsames, das da geschaffen war, gemeinsam allen Schichten unseres Volkes und gemeinsam so gut wie allen deutschen Stämmen und Landschaften. Die dramatischen Vorwürfe, die dabei geboten wurden, kamen entweder aus germanischem Bereich oder sie hatten zumindest schon eine germanische Umformung hinter sich. Und inmitten dieses Gemeinsamen, überall sofort aufgegriffen, hundertmal schon in dieser kurzen Spanne neu geformt und gleich geliebt, feiern auch die ersten Dramen Shakespeares ihren Einzug in die deutsche Volkheit.

Längst ehe die englischen Truppen nach Deutschland kamen, hatten italienische Berufsschauspieler den Weg in den deutschen Raum gefunden. Ist es ein Zufall, daß sie sich nicht halten konnten, während die englischen so bald schon festen Fuß fassen und dann in deutsche Truppen umgebildet werden konnten? Hier spricht nur allzu deutlich die Stimme des Blutes, hier bewährt sich der nordisch-germanische Zusammenhang, der auch die Empfänglichkeit des deutschen Publikums für die Dramenwelt Shakespeares begründet.

Gewiß wird Shakespeares Meisterschaft des gedankentiefen Wortgefechtes verdrängt durch die drastisch-barocke Gebärde. Gewiß wird mehr als einmal Shakespeares reife Persönlichkeitsgestaltung des Einmaligen zur leichter faßlichen Typendarstellung vereinfacht. Und gewiß erfährt die Handlungsführung die mannigfachsten Veränderungen: alle die psychologisch feinen Verflechtungen, all das kunstvolle Übergreifen und Retardieren im «Hamlet», im «Kaufmann von Venedig», in «Romeo und Julia», in «Richard III.», sie werden aufgelöst in eindeutige Gradlinigkeit. Verkürzungen beseitigen alles scheinbar Unübersichtliche — und ihnen fällt meist die metaphysische Versenkung, alle die seelische Zartheit zum Opfer. Neu hinzugefügte Szenen hingegen unterstreichen alle vorbereitenden Spannungselemente. Philosophische und lyrische Meditationen werden unbarmherzig gestrichen. Tragische Schlüsse werden oft in «befriedigende» Fermaten der Vergeltung, der Wiederherstellung und der Belohnung umgeformt, weil die seelische Reife zu echter

Tragik in diesem aufgeregten und chaotischen Zeitalter der durch westische Überfremdungen belasteten Umordnung noch keineswegs vorhanden sein konnte. Shakespeares jugendliche Freude an Grausamkeiten, etwa im «Titus Andronicus» kommt inmitten dieser deutschen Umwertungen noch viel greller zum Vorschein, wenngleich diese Grausamkeit nun oft durch Humor gemildert wird. Daß der Geist von Hamlets Vater der prahlenden Schildwache eine Ohrfeige gibt, um ihr das Gruseln beizubringen, will mehr bedeuten, als eine groteske Pickelhäring-Einlage. Dies Zeitalter der jähren Widersprüche und Affektwechsel, dessen Denk-Grundform die Antithese ist, liebt aber gerade die Schauer solcher Grausamkeiten. Es ist kein Zufall, daß die «sehr klägliche Tragoedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denckwürdige actiones zubefinden», zu den meistgespielten Shakespeare-Stücken der Wanderbühnen gehört. Die Hamlet-Tragödie wird im Sinn der sittlichen Zweckhaftigkeit, die dem Rechtsbewußtsein dieses Zeitalters entspricht, zum «bestraften Brudermord»; der «Kaufmann von Venedig» fand — ergänzt durch Szenen aus Marlowes «Juden von Malta» — als «Teutsche Komödie der Jud von Venedig» in diesen Zeiten der Abwehr gegen wucherische Juden, die die allgemeine Verwirrung nur allzu sehr nützten, ganz besonderen Zuspruch; der «Widerspänstigen Zähmung» wird zur «Kunst über alle Künste, ein böß Weib gut zu machen»; «Julius Caesar» zur «Tragoedia vom Römischen Kayser Julius Caesar, wie er auf dem Rathause zu Rom erstochen wirt»; und dem Titel des «König Lear» wird ausdrücklich die sittliche Zielsetzung beigelegt: «ist eine materien, worin die ungehorsamkeit der Kinder gegen Ihre Eldern wirt gestraffet, die Gehorsamkeit aber belohnet».

Handelt es sich da wirklich nur — wie Gundolf meint — um eine Verballhornung, um Stoff ohne Gehalt, um Handlung nur um der Sensation willen? Gewiß sind es keine literarischen Ansprüche, die hinter dem volkstümlichen Wandertheater stehen; wohl aber sind es — nach Überwindung der allerersten Attraktions-Wünsche — Umprägungen voll sittlich-erzieherischer Aufgaben inmitten einer verrotteten Zeit, die die erste Eindeutschung Shakespeares begleiten. Es ist nicht nur — wie Flemming zugibt. — ein «umgestaltender Formwille», der hier am Werk ist, sondern in dieser Umgestaltung spiegelt sich der ganz primitive Kampf um die Ordnung inmitten des Chaos

wider; aus ihr spricht das Ringen um eine deutschem Wesen gemäße sittliche Haltung inmitten einer Epoche der gefährlichsten Überfremdungen und Entartungen. Während die höfisch-dramatische Gattung der gleichen Zeit — die italienische Oper — sittlich alle Zügel schießen läßt, werden diese Umformungen der Shakespeareschen Dramen zum politischen und sittlichen Anschauungsunterricht, zu Lehrdichtungen von germanischer Art. Das ist der tiefe geschichtliche Sinn dieser nur scheinbar barbarischen Vorgänge. Es handelt sich um ganz ähnliche Umwertungen im Dienst des völkischen Blutkreislaufs, wie wir sie ein Jahrhundert vorher im Bereich der deutschen Volksbücher beobachten können. Ehemalige Kunstdichtungen hohen Ranges werden umgestaltet in die vollsaftige, weil volksnahe, Erfahrung-Prosa erziehlicher Volksdichtungen und wirken von dort aus als neuer Humus für die kommende große Kunstdichtung. Was sie bei diesem Vorgange an Geschliffenheit der Form und an Feinheiten der gedanklichen und seelischen Tiefe einbüßen, das gewinnen sie an Blutauffrischung bei ihrer Berührung mit der Volkheit und ihrer unversiegligen Urwüchsigkeit. Dieser Prozeß kann freilich nur dort zustandekommen, wo es sich um Vorwürfe handelt, die deutschen oder germanischen Ursprungs sind oder die bereits germanisiert wurden und die sich infolgedessen leicht eindeutschen lassen. In der krisenhaften Epoche, von der wir vorhin sprachen, war Deutschland kulturell und politisch ausgeblutet. Da brachte, im Bereich des Dramas, Shakespeare wenigstens für eine Weile die Rettung. Shakespeares Vorwürfe wurden als artverwandt und als überkonfessionell empfunden. Gerade deshalb aber bedeuteten sie ja die Rettung aus dem Gestrüpp, in das sowohl die reformatorische Kampfdramatik, als auch die lateinische Heilsdramatik der Jesuiten sich verloren hatten. Noch werden Shakespeares umgeformte Dramen nicht mit seinem Namen verbunden. Man nimmt sie als Gemeingut, aus dem die einzelnen Truppen ihre Monopolfassungen bearbeiten, jede anders, jede nach ihrem Personal zurechtgeschnitten, jede immer bereit, diese Fassungen je nach den örtlichen Verhältnissen neu umzuformen. Aber der Schatten Shakespeares geistert dennoch beschwörend und aufrichtend genug durch diese dramatische Welt der Wanderbühnen, die ohne seine nordisch gestaltete Wunderwelt niemals so volkswirksam hätte werden können.

Diese Wirkung greift freilich auch auf die deutsche Laienbühne und auf das eigenständig-deutsche Volksdrama des 17. Jahrhunderts über. Schon kündigen die Danziger Kürschnergesellen an, sie wollten künftig nicht mehr Fastnachtsspiele, sondern Spiele nach der Art der englischen Komödianten aufführen — und Laienspieler aus vielen anderen deutschen Landschaften folgen ihnen; denn seit 1620 liegen ja eine Reihe von Texten der Wanderbühnen infolge einer Indiskretion auch gedruckt vor. Viel bedeutsamer scheint uns aber Shakespeares Einwirkung auf die originalen Neugestaltungen des deutschen Volksdramas in diesem Jahrhundert, weil wir sie hier jenseits des Berufsschauspielertums, dagegen bedingt durch landschaftliche Bindungen beobachten können.

Vorerst drängt sich uns da eine eigenartige Beobachtung über die Trennung der soziologischen Wirkungsbereiche von Tragödie und Komödie auf. Die deutsche Originaltragödie des 17. Jahrhunderts, die Opitz auf die höfische Schicksalswelt eingeschränkt wissen wollte, bleibt ausschließliches Bildungstheater der höheren Stände, vor allem der Akademiker. Das Volkstheater geht auf diesem Gebiet über das von der Wanderbühne Gebotene, also über die Umformungen in erster Linie englischer Vorlagen, nicht hinaus; die gleichzeitigen deutschen Originaltragödien bleiben dem Volkstheater meist fremd. Hingegen wird die eigenständig-deutsche Komödie im Raum des Volkstheaters mit besonderem Eifer gepflegt, sei es, daß auf gewissen Traditionen des Fastnachtsspiels weitergebaut werden kann, wie der Nürnberger Advokat Ayser es tut, sei es, daß die neuen Wege Shakespeares und Molières begangen werden, wie wir das in der ganzen Entwicklungslinie vom Herzog Julius von Braunschweig bis zu Reuter und Christian Weise hin in reicher Vielfalt der Möglichkeiten miterleben.

So wird es uns verständlich, warum die Wanderbühne auch späterhin immer neue Tragödien Shakespeares, etwa Veltens berühmte Bearbeitung von «Richard III.», ihrem Spielplan hinzufügen muß, während die Übernahme Shakespearescher Komödien und Lustspiele nicht im selben Maße zunimmt. Wohl aber gewinnt die Einwirkung Shakespearescher Lustspiele und Komödien auf die neue deutsche Volkskomödie nun immer mehr an Boden.

Wir müssen hier zweierlei Arten von Einwirkungen unter-

scheiden: die direkten und die vielleicht noch wichtigeren indirekten. Stärker noch als im Bereich der Wanderbühnen-Bearbeitungen kommt in der eigenständigen Volkskomödie der Barockzeit der Wille zur Sozial- und Charakterkritik, der Wille zur Lebensschulung zum Ausdruck. In den düsteren Zeiten zwischen Dreißigjährigem Krieg und Spanischem Erbfolgekrieg bedurfte es wahrhaftig des befreienden Lachens ebenso wie der seelischen und sittlichen Ordnungskräfte, die von dieser Volkskomödie ausgehen. «Eine Artzeney des Menschlichen Elendes» nennt Christian Weise diese dramatische Gattung, an der er selbst großen Anteil hatte. Die Echtheitsfrage inmitten von Schein und Sein wird hier zum Grundproblem; und sie wird verbunden mit der streng an das soziale Stufenbewußtsein dieses Zeitalters gebundenen Auffassung von den Leistungsmöglichkeiten und den Leistungsgrenzen jedes Menschen. Jeder bringt seiner Anlage, aber auch seiner sozialen Herkunft nach bestimmte Leistungsmöglichkeiten mit, die er zu erfüllen hat. Überschreitungen müssen nach dem Glauben des Barockzeitalters zu sozialen und charakterologischen Hochstapeleien führen. Und solche Hochstapler der Seele und der Tat, wie sie diese chaotische Zeit sicherlich zu Tausenden hervorbrachte, sie galten als die Unechten, als die Scheinmenschen, die in der Komödie als Toren, als Lebensdilettanten hingestellt werden.

Wenn aber etwa bei solcher Gelegenheit in mannigfachen Abwandlungen das Vorspiel zur «Widerspenstigen» nun wieder rückübernommen wird in das ursprünglich deutsche Herkunftsland und wenn in diesen selbständigen und den Vorwurf breit und ausführlich behandelnden Komödien dem betrunkenen oder träumenden Bauern, der für einen Tag König werden darf, dargelegt wird, wie dieser Bauer in seiner brutal-täppischen Weise den Aufgaben des Königs keineswegs gewachsen ist, sondern eine Geißel seiner Untertanen wird — dann ist das nicht als ungünstiges Urteil über den Bauern als solchen zu verstehen, sondern als Ausdruck des Glaubens, man müsse zum König geboren sein wie zum Bauern. Ein Hinüber- und Herüberwechseln führe nur zu sittlichen, sozialen und charakterlichen Überschreitungen.

Solche Schilderungen des Königs, wie er nicht sein soll, hatten freilich in der Volkskomödie dieser absolutistischen Zeit noch eine besondere politische Bedeutung. Man dachte bis vor

kurzem, die gesamte deutsche Barockliteratur sei höfisch ausgerichtet. Wir haben indessen aber mit zunehmendem Verständnis für die volkhafte Züge unseres Schrifttums und für die sozialen Wünsche aller Schichten unseres Volkes begreifen gelernt, daß es in diesem 17. Jahrhundert auch eine sehr wichtige literarische Entfaltung gibt, die in der Forschung nun als «gegenhöfisch» bezeichnet wird¹⁾. Diese Bezeichnung trifft für den vorliegenden Fall freilich nicht ganz das Richtige. Es geht bei diesen kritischen Zügen der epischen und dramatischen Volksliteratur nicht gerade um eine revolutionäre Opposition gegen den Hof; dazu saßen das vorhin berührte soziale Stufenbewußtsein und der Gemäßheitsgedanke viel zu fest. Wohl aber geht es darum, gerade diesen Gemäßheitsgedanken auch auf die höfische Zone anzuwenden und von unten her mit Hilfe eines komisch-kritischen Fürstenspiegels dort einzugreifen, wo das vom Volk aus gesehene Ideal der hofischen Lebensform unerfüllt oder verletzt schien. Wie gesund dabei das Volksempfinden leitet, zeigt sich sowohl bei allen den sehr ernst gemeinten komischen Auseinandersetzungen mit dem westisch orientierten, undeutschen à la mode-Geist der Höfe, als auch bei denen mit einer undeutschen Überschreitung der absolutistischen Befugnisse.

Für beide Entwicklungsmöglichkeiten der barocken Volkskomödie, für die allgemeinere einer sittlich-charakterologischen Kritik der Scheinmenschen und ihrer Überschreitung der Leistungsgrenzen ebenso, wie für die speziellere des Fürstenspiegels konnte Shakespeare bedeutsame Hilfsstellung bieten. Und er konnte das nicht nur thematisch und charakterologisch, sondern auch von der gleichgearteten Weltsicht und Fürstenbewertung her. Wir beginnen heute freilich auch, die überaus engen Beziehungen zwischen Rasse und Humor kennenzulernen. Günther hat schon in seinem Buch «Rasse und Stil» auf die nordisch-germanischen Züge in Shakespeares Humor ausdrücklich hingewiesen. Die deutsche Volkskomödie des Barockzeitalters aber spiegelt deutlich die nordischen Züge in Shakespeares Humor wider. Gewiß in einer spezifisch deutschen Abwandlung, die an die Stelle spitzer Dialektik ein weiteres Ausschwingen erfordert — und gewiß noch nicht in der metaphysi-

¹⁾ Viëtor, Probleme der deutschen Barockliteratur, 1928.

schen Tiefe Shakespeares, sondern in gegenständlicher Drastik, auch im Bereich des Seelischen, die dennoch sittlichen Ernst zuläßt. Dieser Humor der Ayrer und Gryphius, der Reuter und Weise ist weit entfernt von der spielerischen, selbstzufriedenen Art, wie sie das romanische Vorbild der *commedia dell' arte* vermittelt. Shakespeare hat da geholfen, die nordischen Züge des Humors, d. h. die ans Tragische streifenden, die gemütbefindenden und sittlich vertiefenden Züge germanischer Art festzuhalten: eine Funktion Shakespeares, der wir bald auch in anderen Epochen des deutschen Volksdramas begegnen werden und die zu den Dauerwirkungen Shakespeares auf das deutsche Volkstheater überhaupt gehört.

Solchen Wirkungen Shakespeares begegnen wir zunächst bei Ayrer und Herzog Julius von Braunschweig. Der interessanteste Fall liegt freilich im Lebenswerk des Schlesiers Andreas Gryphius vor. Während seine Tragödien, am holländischen Klassizismus geschult, ausschließlich der Welt des gebildeten Akademiker-Theaters zugehören, werden seine Schimpf- und Scherzspiele, vor allem sein so eng mit Shakespeare zusammenhängendes Schimpfspiel «Herr Peter Squenz», schon bald zum Gemeingut des Volkstheaters. Das Handwerkerspiel aus dem «Sommernachtstraum» wird hier — mit ausdrücklicher Beziehung auf die Meistersinger — zur handfesten Komödie — und oft ist von da an der gleiche Vorwurf in der deutschen Volkskomödie wieder verwertet worden; aber bis hinauf zu Weises «Tobias und die Schwalbe» nicht speziell als Satire auf die Handwerker, sondern als Satire auf die, die ihre Leistungsgrenzen überschreiten: «Das gantze Spiel gehet auf solche Leute, die etwas in der Welt auf sich nehmen, das sie nicht gelernt haben: Und sollte ich nicht in allen Ständen viel Dutzend dergleichen Personen antreffen?» So umschreibt Weise den Sinn dieses Schimpfspiels, der in gleicher Art schon Gryphius vorgeschwebt hatte.

Bis nahe an die Wende von barocker und aufklärerischer Welt führt diese direkte Einwirkung Shakespeares heran: Christian Reuters Lustspiel von der «ehrlichen Frau Schlampanpe» und ihrem Sohn Schelmuffsky, es wäre ohne Falstaff, ohne Frau Hürtig und Frau Fluth nicht möglich geworden. Und auch Christian Weise greift bei seiner schon auf Vereinfachung dringenden, kritischen Menschenbeurteilung immer

wieder auf die Menschensicht und auf die Thematik Shakespeares zurück.

Shakespeare schulte diese Volksdramatiker freilich auch, die übernommenen fremden Motive, alle die italienischen, französischen und antiken, germanisch umzuformen, wie er selbst es immer wieder getan hatte.

Wäre der Strom dieser heilsamen Einwirkung nicht durch immer neue Zusammenbrüche der Innen- und Außenpolitik unterbrochen worden, so daß die germanischen Widerstandskräfte den machtpolitisch vordringenden romanischen immer mehr weichen mußten — das deutsche Drama wäre viel früher schon in sein Reifestadium eingetreten. So aber machten sich westische Wesenszüge italienischer und französischer Herkunft immer breiter. Shakespeares Narr wird nun in seinen verschiedensten spielerisch-romanischen Abwandlungen, die mit der ursprünglich tragisch-humoristischen Weltdeutung nichts mehr zu tun hatten, zum Zerstörer der dramatischen Geschlossenheit. Gottscheds Bannfluch gegen Hans Wurst wendet sich dann gegen diese Überfremdung des Stegreiftheaters. Aber seine Kur mit Hilfe eines dem deutschen Wesen ebenfalls fremden, regelgebundenen französisch-klassizistischen Dramas kann nicht helfen, weil sie weder den rassischen, noch den politisch-sozialen Voraussetzungen der Deutschen entspricht. Seine Reform ist national gemeint, im Grunde aber zerschlägt sie — zumindest im niederdeutschen und im mitteldeutschen Raum — das noch bestehende Volkstheater, ohne breitesten Schichten ein Neues dafür bieten zu können.

4.

Das französisch-klassizistische Drama war Ausdruck des machtvollen, zentralistischen Staates, wie der Sonnenkönig ihn aufgerichtet hatte, und seiner höfisch gerichteten Sozialstruktur. Nichts von diesen Voraussetzungen entsprach den Verhältnissen in Deutschland. Der Versuch, das französisch-klassizistische Drama hier einzubürgern oder nachzubilden, mußte deshalb ein Versuch im luftleeren Raum, ein Versuch des blutleeren «theoretischen Menschen» bleiben, der letztlich keine Brücken zum Leben seines Volkes findet. Der nun immer stärker vordringende Individualismus des aufklärerischen Vernunftzeitalters zerstörte aber auch die bis dahin immer noch vorhanden gewesenen Ge-

meinschaftsvoraussetzungen, ohne die ein wahres Volkstheater nicht existieren kann.

Wundert es uns, daß auch nun wieder, gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, der rettende Gegenschlag von Shakespeare herkommt? Bodmer weist als erster in einer seiner gegen Gottsched gerichteten Schriften auf Shakespeare hin. Die 1741 erschienene Übersetzung des «Julius Caesar» durch den in London wirkenden preußischen Diplomaten von Borcke hat nicht nur zur Folge, daß Gottsched seinen törichten Bannfluch gegen Shakespeare erhebt, weil er «voller Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft sei», sondern sie läßt auch einen bisherigen Getreuen Gottscheds erwachen und die ganz anders gelagerten nationalen Notwendigkeiten erkennen. Aus demselben skandinavischen Raum, von dem her einst die englischen Wanderbühnen nach Deutschland vorgedrungen waren und dabei Shakespeares Dramenwelt mitgebracht hatten, aus demselben Kopenhagen erhebt nun Johann Elias Schlegel 1741 mit seiner «Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs» trotz aller Bevorzugung Gryphius' die Stimme nicht nur zugunsten einer gerechten Einschätzung des Briten und seiner grandiosen, geschichtsbezogenen Charaktergestaltung, sondern er nimmt hier sogar schon die spätere Formulierung Youngs vom Originalgenie vorweg, wenn er erklärt, bei Shakespeare herrsche mehr «selbstwachsender Geist als Regeln». Nur ein Schritt weiter — und Schlegel kann — von dieser gewonnenen Erkenntnis ausgehend — in seinen «Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters» lange vor Lessing schon die nationale Bedingtheit des Dramas proklamieren.

Ein heiteres Vorspiel zur Wiederaufnahme Shakespeares durch das deutsche Theater scheint uns heute symbolisch. Christian Felix Weiße hatte in seinem Singspiel «Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los» in einer ihm später abhanden gekommenen Volkstümlichkeit die beiden Motive aus der «Widerspenstigen», das Rahmenmotiv und das Hauptmotiv, in eine Handlung gefügt und das Ganze in die derbe Sphäre der Schusterwerkstatt verlegt. Die Leipziger Erstaufführung hatte großen Erfolg, Gottsched aber fürchtete die Rückkehr Hans Wursts und erhob ein wütendes Kampfgeschrei; er blieb jedoch allein und blamiert. Das Publikum erkannte durch alle Singspiel-Vermummung hindurch die Volksnähe des Vorwurfs und

stellte sich gegen Gottsched, der von da an immer stärker in die Isolierung geriet. Wahrhaftig: «Der Teufel ist los!» Denn schon erhebt Lessing — bei aller Distanz gegenüber Shakespeares theatralischer Form — in der «Hamburgischen Dramaturgie» seine Stimme zugunsten der beispiellosen dramatischen Leidenschaft Shakespeares. Schon wirkt Shakespeares lebensnahe Menschensicht in zunehmendem Maße auf Lessings eigene dramatische Menschengestaltung ein — wenngleich der Zusammenhang mit der deutschen Kleinstaaterei die Großzügigkeit der Shakespeareschen Machtmenschen noch verbietet. Schon proklamiert Hamann in seinen «Sokratischen Denkwürdigkeiten» Shakespeare neben Homer als den Typus des regelüberhobenen Genius und Wieland bietet mit seiner ersten, umfangreichen Shakespeare-Übersetzung — trotz aller Rokokotöne und Verbürgerlichungen, trotz aller Wochenschriftenprosa — der heran-dringenden Stürmer- und Drängergeneration, gemeinsam mit den Shakespeare-Aufführungen Schröders, den ersten Einblick in den größten Teil des Gesamtwerkes — und enthusiastische Bewunderung ist die Folge. Schon verkundet Gerstenberg in seiner Kritik der Wielandschen Übersetzung das Originalgenie Shakespeare, dessen dramatisches Ziel nicht Furcht und Mitleid, sondern «der Mensch! die Welt! alles!» sei, als Teil der schaffenden Natur, und seine Ugolino-Tragödie setzte der widerlichen Shakespeare-Verspießung durch Weiße und den Gießener Professor Schmid die wahrhaftig an Shakespeare geschulte Leidenschaftsgebärde und die Sprache des Gefühls entgegen. Zu Volksdramen freilich waren weder Schlegels, noch Lessings, noch Gerstenbergs Versuche gediehen. Da bedurfte es noch des lösenden Wortes von Herder, der tiefer als die andern Shakespeares Wesen und seine neue Sendung in der deutschen Volkheit erkannte. Goethe aber, in dem er dieses Wissen schöpferisch weiterwirken ließ, war begnadet, es als erster deutscher Dramatiker mit seinem «Götz von Berlichingen» in die eigenartig-deutsche Idealgestalt zu bannen, die den Ansprüchen des Volksdramas und des hohen nationalen Kunstwerkes zugleich entsprach.

Es lag ein tiefer Sinn darin, daß Herders Shakespeare-Abhandlung, von der die deutsche Liebe zu Shakespeare die Akzente erhielt, die uns bis heute noch bewegen, in der Sammlung «Von deutscher Art und Kunst» und knapp neben seinem

Werberuf für das Volkslied erschien¹⁾. Gerstenberg sah in Shakespeares Dramen «lebendige Bilder der sittlichen Natur» — und dennoch waren sie ihm immer noch nur «sorgfältige und treue Nachahmung wahrer und erdichteter Charaktere». Lessing war als erster von Shakespeares ungeheurer Menschenkenntnis überwältigt; aber infolge seiner logozentrischen Denkform sah er in ihr nur höchste Erfüllung eines ethisch-dramatischen Grundgesetzes und maß sie ausschließlich an griechisch-antiken Wertbegriffen. Herder dagegen durchstößt auch die letzten Hemmnisse jener Bindungen und Maßstäbe, die jenseits der Shakespeareschen Nationalkunst liegen, weil er die Sonderart des — wie er selbst es nennt — «nordischen Dramas» von allen rassisch und völkisch anders bedingten Gestaltungsweisen zu trennen weiß. Vom Standort des «nordischen Dramas» aus geht Herder sein intuitives Wesensbild Shakespeares auf — und eben deshalb trifft er mehr als Gerstenberg und Lessing den auch für die Deutschen gültigen Herzpunkt dieses künstlerischen und kulturpolitischen Schöpfungs- und Wirkungsproblems.

Jedes wahrhafte (und d. h. jedes volkhafte) Kunstwerk ist nach Herders Meinung organisch gewachsen, nicht aber durch künstliche oder gar international gültige Regeln beengt und gegängelt. Als wahrhaftes Kunstwerk gilt ihm dabei ebenso die elementare Volksdichtung wie die hohe künstlerische Gestaltung des Genius, weil er auch dieses Genie nur anerkennt, wenn es volksverbunden ist, wenn es volkhafte Wesenselemente ins National-Gültige erhebt und sein Werk dadurch auch zur Volksdichtung werden läßt. Es ist demnach nicht nur ein Irrtum, daß Herder Shakespearesche Einlagelieder unter seinen Volksliederbeispielen aufzählt: er erkennt ja das ganze Shakespearesche Lebenswerk als grandiose dramatische Volksdichtung eines Genius. Dieser Zug seines Shakespeare-Bildes und der aus ihm emporgewachsenen Forderungen an ein arteigenes deutsches Volksdrama war es, der Goethe aufs tiefste berührte und der ihm den Ansporn gab, ein Gleiches für seine Nation zu leisten. Und dieser Zug in Herders Shakespearebild war es, der ihn befähigte, gemeinsam mit der Erkenntnis, es gehe hier um «eine

¹⁾ Auch in Lenzens «Pandaemonium Germanicum», dieser wichtigen dramatischen Satire der Sturm- und Drangwelt und ihrer Gegenkräfte, wird Shakespeare als gewaltiges Positivum eingeführt. Vgl. auch Kindermann, Lenz und die deutsche Romantik (Wien 1925).

Welt dramatischer Geschichte, so groß und tief wie die Natur», gegenüber der Gefahr einer Internationalisierung der rational-französischen Geistesart und Gestaltungsweise einen unübersteiglichen Wall aufzurichten. Die gemeinsam-germanischen Möglichkeiten der Shakespeareschen Ideenwelt, seiner Menschengestaltung, seiner politischen Erkenntnis und seiner Gefühlswelt, seiner sprachlichen Wucht und seiner tragischen Leidenschaft, seiner komischen Wirkungen und seiner theatralischen Form für das kommende deutsche Volksdrama bereitzustellen, ohne dabei einer bloßen Nachahmung des britischen Volksliedes das Wort zu reden, das betrachtete Herder als seine Sendung, da er zum Apostel Shakespeares wurde. Das auch war der tiefere Sinn von Herders Schlußappell an Goethe, dessen in Entstehung begriffenen «Götz» er als erste Tat des deutschen Shakespeare verkündet.

Der aber hatte ja in seiner Rede «Zum Schakespearsstag» begeistert ausgerufen: «Shakespeare, mein Freund, wenn du noch unter uns wärst, ich könnte nirgends leben als mit dir, wie gern wollte ich die Nebenrolle eines Pylades spielen, wenn du Orest wärst, lieber als die geehrwürdige Person eines Oberpriesters im Tempel zu Delphos.» Die «Geschichte der Welt» — meint Goethe in seiner Rede «Zum Schakespearsstag» — walle am «Raritätenkasten» von Shakespeares Theater vorüber: d. h. alle Menschenmöglichkeiten werden hier in leidenschaftlich-dramatischer Erprobung germanisch gesehen und in ihrer elementaren Grundtragik an dem «geheimen Punkt» erfaßt, an «dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt». Hier spricht nicht nur die typische Sturm- und Drangdeutung Shakespeares, sondern damit ist auch der gemeinsam-germanische Zündpunkt gegeben, der nun von Shakespeare her zum tragischen Grundthema aller Sturm- und Drangdramen, vom «Götz» bis zu den «Räubern», von Klingers «Otto» bis zu «Fiesko», von Lenzens «Hofmeister» bis zu «Kabale und Liebe» wurde.

Auf den Aufbau und auf die formale Struktur vieler dieser Sturm- und Drangdramen ließe sich gewiß das tadelnde Wort anwenden, das Herder in erzieherischer Härte über Goethes erste «Götz»-Fassung sprach: «Shakespeare hat Euch ganz verdorben»; denn in der ersten Freude über die Sprengung des

pseudo-aristotelischen Regelzwanges wurde Shakespeares kunstvolle Szenenverflechtung als geniale Regellosigkeit verkannt und übertrieben angewandt. Dutzende von Einzelmotiven aus Shakespeares Dramen sind in die Dramen der Stürmer und Dränger eingegangen; aber nicht darin besteht das weithin Befruchtende dieser Shakespeare-Begeisterung. Die Sehnsucht nach Shakespeares Vorbild und gemäß der Forderung Herders zum großen deutschen Volksdrama nordischer Art zu werden, trugen viele dieser Sturm- und Drangdramen als Forderung an sich selbst in die Welt. Aber ganz wenigen ist es so wie Goethes «Götz» und Schillers «Räubern» gelungen, dieses Ideal auch wirklich zu erreichen. Das Wichtigste und weit über die Sturm- und Drangsphäre hinaus Grundlegende an dieser Begegnung Shakespeares mit dem werdenden deutschen Nationaldrama ist dagegen der Anstoß zur eigenen Wesenserkenntnis jenseits von allen französischen oder römischen oder pseudo-griechischen Schablonen; ist die Befähigung, endlich auch über die allzu bürgerliche Menschensicht hinauszustoßen in die Welt des «Kolossalischen» (wie das in der Sturm- und Drangsprache heißt), in die Welt des Genies, in die Welt des deutschen Helden und großen Kerls, für die nun freilich auch im politischen Enthusiasmus für die — wie Goethe es nannte — «fritzsche» Welt die Wirklichkeitsfolie gegeben war.

Und grundlegend an dieser Begegnung Shakespeares mit dem werdenden deutschen Nationaldrama ist auch die Entfesselung des Gefühls, das erst zum metaphysischen Begreifen der germanischen Tragik und des nahe mit dieser Tragik verwandten nordischen Humors befähigt; grundlegend ist auch die Spannung zwischen Charaktergestaltung und Geschichtserlebnis, die den sittlichen Wertakzent des Opfers um des Volkes oder Staates willen zum höchsten nationalen Zielgedanken erhebt; und grundlegend ist nicht zuletzt die — trotz aller Hofbeziehungen — Shakespeare eigene und nun im deutschen Drama neu auflebende, tiefe Kenntnis aller Volksschichten und ihrer sozialen Not und Sehnsucht.

Mit Recht hat Steinbörner Shakespeare als politischen Dichter hingestellt, weil seine dramatische Welt die «Ungeschiedenheit von privater und öffentlicher Sphäre» als selbstverständlich gegeben annimmt. Und mit Recht wurde kürzlich von einer offiziellen deutschen Stelle Shakespeare als der «Dra-

matiker der politischen Totalität» gefeiert, weil für ihn dieses selbstverständliche Staatsbewußtsein und die völkisch-nordische Weltanschauung eine untrennbare Einheit bilden. Diese völkisch-nordische Weltanschauung von der dramatischen Selbsterkenntnis deutscher Art aus wieder zu erreichen, hat Shakespeare den Stürmern und Drängern geholfen und dabei — gemeinsam mit den Beschwörungen Klopstocks und Mösers, Hamanns und Herders — beigetragen, den individualistischen Aufklärergeist zurückzudrängen und den neuen Gemeinschaftsgeist wachzurufen, für den Friedrichs des Großen Kampf um die preußische Idee und seine kolonisatorische Kraft die politische Erziehung schufen. Wo aber hatten die Deutschen der Sturm- und Drangzeit das große Reich, den Einheitsstaat aller Deutschen, der die Identität von Staatsbewußtsein und völkischer Weltanschauung erlaubt und gefördert hätte? Was Shakespeare als nordischer Erzieher der Sturm- und Drangdramatik erreichen konnte, das war in den Idealfällen, die zu einem neuen Volksdrama führten, die Einheit von Volksbewußtsein und nordisch ausgerichteter Weltanschauung, und nicht von identischem Staatsbewußtsein. Schon hier freilich zeigt sich, was dann im ganzen Lebenswerk Schillers, auch in seinen klassisch-politischen Dramen, zum Vorschein kommt: das Gebot der «öffentlichen Sphäre» wird oft durch das Erlebnis der privaten argumentiert. Diese Dramen sind, wie Steinbömer es umschreibt, «Ausdruck einer politischen Dichtung ohne konkreten Staat». Nur dort, wo — wie im «Wilhelm Tell» die Einflüsse Shakespeares besonders deutlich in Erscheinung treten, sind Ansätze zu einer Identität von Weltanschauung, Volks- und Staatsbewußtsein gegeben, die dieses Drama auch heute noch — wie jüngst bei der Saarabstimmung — zu hinreißend-gemeinschaftsbildender, zu staatsbildender Kraft befähigen.

Hier lag die Grenze für die Einwirkung Shakespeares auf das deutsche Nationaldrama, und die Ursache dieser Grenze wurde ja auch zur Ursache dafür, daß die Linie des deutschen Volksdramas vorerst nicht fortgesetzt werden konnte. Die Einwirkung der griechischen Antike vermag gewiß die Eroberungen Shakespeares nicht ganz zu verdrängen — und wo immer sie noch sichtbar werden, wie im «Tasso», in «Faust II», stellen sie notwendig sofort die staatliche Problematik mit hohen Forderungen zur Debatte. Aber der Weg des gesamtdeutschen Volks-

dramas schien vorerst nach kurzem Anlauf wieder zu Ende. Was neben dem Drama der Klassik als «volkstümliches» Theater bewertet werden wollte, blieb — ob Ritterdrama oder Rührdramatik Iffland-Kotzebueschen Gepräges — nur an der Oberfläche billiger Popularität. Mit der Erbkraft der Volkheit hatten diese Dramen trotz ihres äußerlichen Publikumserfolges nichts zu tun.

5.

Indessen freilich wuchs aus dem Lager der Romantik eine geistesgeschichtliche und zugleich kulturpolitische Tat empor, die nicht nur ein neuerliches Eingreifen Shakespeares in die dichterische Entwicklung der Deutschen ermöglichte, sondern die nun Shakespeare erst so ganz zum Besitz der deutschen Volkheit werden ließ. Mit Schlegels Übersetzung war die Brücke zwischen den beiden germanischen Nationen und ihrem Sprachbild, ihrer Weltanschauung, ihrer Volks- und Staatsauffassung, ihrer Tragik und ihrem Humor so meisterlich geschlagen, daß die Deutschen Shakespeare seither als den Ihren erkennen und lieben.

Von Herder hatte die Romantik zugleich mit der Vorstellung von der Organik des völkischen Lebens auch die Liebe zur Volksdichtung übernommen. So war es fast selbstverständlich, daß gemeinsam mit all der Wiederverlebendigung des Volksliedes, des Märchens, der Volksbücher nun auch die endgültige Eroberung und Einbeziehung des Shakespeareschen Lebenswerkes erreicht werden mußte, das schon Herder als vollendeten Ausdruck germanischer Volkheit entdeckt hatte. Gewiß war diese Eindeutschung Shakespeares erst möglich geworden durch die Beseelung und Durchblutung des deutschen Ausdrucksvermögens, die Goethe geleistet hatte. Und gewiß war diese Eindeutschung in hohem Grade durch die romantische Phantasiefähigkeit, durch ihre Einfühlungsgabe gefördert worden. Trotzdem wäre diese Eroberung Shakespeares für die deutsche Nation nie gelungen, hätte die Romantik nicht zugleich die Rettung der deutschen Volkheit in einer Wiedergeburt aus nordischem Geist erkannt und hätte sie nicht in diesem Zusammenhang dem bisherigen Individualismus ein Gemeinschaftsideal entgegengesetzt, das letztlich den Durchgang der Nation durch die Napoleonischen Nöte und Kämpfe und den großen, gesamtdeutschen Widerstand, die siegreiche Befreiung ermöglichte. Wenn wir beobachten, wie

Novalis und Schleiermacher, Friedrich Schlegel und Adam Müller die Totalität des Staates, seine Kraft, das gesamte innere und äußere Leben der Nation zu einem lebendigen Ganzen zu verbinden, ausdrücklich fordern und anerkennen, dann verstehen wir, daß dieselben Romantiker auch den germanischen Dramatiker im Innersten begreifen konnten, der diese politische Totalität als selbstverständlich voraussetzte. Freilich: Shakespeare war zu diesem Bewußtsein durch das politische Wirklichkeitserlebnis gekommen; für die Romantiker war es das Erlebnis einer großen Sehnsucht inmitten völkischer Not. Das aber war nicht zuletzt der Grund dafür, daß auch den Romantikern die Wiedergeburt eines wirklichen gesamtdeutschen Volkstheaters — trotz Kleists grandiosem preußischem Staatsdrama — nicht gelingen konnte. Wohl ging die Vorstellungswelt des «Sommer-
nachtstraums» und so viel anderes aus Shakespeares Phantasiewelt in alle die Lieder der Romantik, in alle ihre Märchen und volkstümlichen Erzählungen, bis hinauf zu Eichendorff, ein. Aber die Stelle des Dramas mußte Shakespeare selbst vertreten. Nur Tiecks Märchendramen spiegeln einen Teil der Shakespeareschen Wunderwelt. Nicht Gozzis «Spielwerk», wie Tieck selbst diese italienischen Dramen kritisiert, waren ihm maßgeblich, sondern Shakespeares typisch germanische Darstellung des Wunderbaren, die trotzdem das Gleichnis des Politischen und der aufbauenden Sozialkritik ermöglichte. Nicht Perraults und Gozzis Marionettentypen — trotz scheinbarer Übernahme mancher Märchenmotive — wurden Tiecks Vorbild, sondern Shakespeares charakterbetonte Menschengestaltung, Shakespeares nordische Weisheit und weise Narrheit galten ihm alles. Und trotzdem blieben es Werke für eine «Bühne der Phantasie», nicht für ein handfestes Volkstheater, weil ihnen die bodenständige Tradition fehlte; weil sie — bei aller Mundartverwendung — Ausdruck der Sehnsucht nach dem Volk waren und nicht gestalteter Volksausdruck selber¹).

Der konnte ja auch gar nicht aus dem norddeutschen Raum kommen, in dem Gottsched und der Aufklärungsindividualismus die Volkstheatertradition zerstört hatten; der mußte aus den

¹) Vgl. die Einleitung zum Band «Romantische Dramen» in der von P. Kluckhohn herausgegebenen «Romantik»-Reihe der Sammlung «Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen».

süddeutschen Gebieten erstehen, die den Gottschedischen Reformen erfolgreich widerstrebt hatten: aus dem Bereich des trotz aller Bedrängnis in vollster Entfaltung lebendig gebliebenen bayrisch-österreichischen Volkstheaters. Hier hatte schon Stranitzky Hans Wurst zum derben, aber bodenständigen Salzburger Bauern gemacht und seine Gestalt hat sich — allen Anfechtungen zum Trotz — in den verschiedensten Wandlungen als Kasperl, als Staberl, als Thaddädl und in München auch als Lipperl immer wieder erhalten, ja sie ist schließlich auch eingegangen in die dramatischen Meisterwerke von Grillparzer, Nestroy und Raimund. Prehauser und Kurz-Bernadon schafften in Wien erst recht den Boden für ein Volkstheater, an dem alle Schichten teilnehmen können, während der Hof nur seine italienischen Opern liebt. Der Jude Sonnenfels, der sich selbst als österreichischer Lessing empfahl, wollte freilich dem österreichischen Volksstück den Garaus machen — und was er erreichte, war, daß das neue, als Nationaltheater eröffnete Burgtheater ausschließlich der «gereinigten» Schaubühne vorbehalten und daß den Volksbühnen das Stegreifspielen verboten wurde. Das Volksschauspiel selbst aber ließ sich hier nicht unterbinden. Bald fand es eigene selbständige Schauspielhäuser, das Kärntnertheater, das Leopoldstädtertheater, das Josephstädtertheater, sie pflegten nach wie vor das bodenständige bayrisch-österreichische Volksstück — und ganz Wien ohne Unterschied der Schicht strömte in diese Theater, während das Burgtheater so lange leer war, als nicht die Stürmer und Dränger und Shakespeare, später dann die Klassiker und die Romantiker Eingang fanden. Aber auch dann wurde das bodenständige Volkstheater daneben als dringend notwendige Ergänzung gebraucht. Philipp Hafner hatte als erster die Überleitung vom allzu derben Stegreifspiel zum wirklichen Volkstheater erreicht und viele Nachfahren: von Hensler bis Schikaneder und Bäuerle folgten ihm nach.

Drei geistesgeschichtlich wichtige und doch so grundverschiedene Quellen strömen in diesem bayrisch-österreichischen Volkstheater zusammen: die italienische *Commedia dell' arte*, das barocke Jesuitentheater und die englisch-deutschen Wanderbühnen. Und sie werden dadurch verschmolzen, daß alle ihre Wesenselemente und alle ihre Gestalten, alle ihre Symbole und Allegorien verwienert oder ins Alpenländische, ins Bayrisch-Österreichische, ins Dinarische übersetzt werden. Dennoch darf

nicht verschwiegen werden, daß die allegorische Welt des Jesuitendramas und die italienisch-westischen Einflüsse noch sehr durchscheinen. Die lockere sittliche Auffassung, verbunden mit einem (auf im Grunde skeptischer Lebensauffassung beruhenden) Vertrösten aufs Jenseits offenbaren immer wieder diese Züge überdeutlich — ganz abgesehen davon, daß der Zauberapparat der aus diesen Quellen gespeisten Maschinenkomödie die Szene mit ihrer äußerlichen Sensation beherrscht.

Trotzdem ist selbst dieser frühen bayrisch-österreichischen Volksstücksphäre die Motivwelt Shakespeares nicht fremd. Durch den Spielplan der Wanderbühnen und durch alle die späteren Umformungen fanden sie auch hier Eingang. In den Hans-Wurst-Gestaltungen findet sich gar mancher Zug des Shakespeareschen Narren. Die Rahmenhandlung zu der «Widerspenstigen Zähmung» findet als Stoffkreis vom träumenden Bauern auch Eingang in so viele der Wiener Besserungsstücke. Das Geisterreich und die Verzauberungen aus dem «Sommernachtstraum» gehen in viele der Feen- und Geisterstücke ein. Die Schauerstimmung der Geistererscheinungen aus «Hamlet» und «Richard III.» spiegeln sich in vielen der Wiener Gespensterstücke. Das Orakel aus dem «Wintermärchen» kehrt immer wieder als Motiv der erschütternden Vorausdeutung. Die Thronszenen aus «Julius Caesar» und den Königsdramen finden bis hinauf zu Raimund und Grillparzer immer weitere Erneuerung. Schiffbruchszenen, wie sie Shakespeares «Sturm» nahebrachte, gehören zu den beliebten Gefahrenbildern des bayrisch-österreichischen Volkstheaters. Das Motiv des Scheintods aus «Romeo und Julia» und aus «Cymbeline» kehrt als komische Liebesprobe wieder. Die Schulszenen aus den «Lustigen Weibern» erscheinen als Parodie auf das Schulwesen. Shakespeares Exposition durch Bedientenszenen wird zum hundertfach gebrauchten Rahmen. Vor allem aber treffen wir im Kreise der beliebten Parodien, die so oft Zeichen liebender Bewunderung sind, Dutzende von Shakespeare-Parodien, vor allem eine ganze Fülle von Hamlet-Parodien, die allesamt vom Monolog «Sein oder Nichtsein» ausgehen und die sich viel weniger gegen Shakespeares Tragödie, als gegen die dem Wiener und Münchner Publikum zu Liebe vorgenommene Änderung mit gutem Ausgang wenden¹⁾.

¹⁾ Vgl. Enzinger, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum

So vielfältig aber diese Spuren Shakespeares im bayrisch-österreichischen Volksstück waren — sie alle waren doch meist noch weltanschaulich, trotz ihrer Verwienerung, nach der sittlichen Auffassung der Jesuitendramen und der *Commedia dell'arte* ausgerichtet und damit ihres von Shakespeare ursprünglich geprägten nordischen Grundzuges entkleidet. Das aber war wohl mit ein Hauptgrund dafür, daß die Wirkung dieses reich entwickelten bayrisch-österreichischen Volkstheaters über den süddeutschen Ursprungsraum nicht hinausreichte.

Erst Ferdinand Raimund ist dann der große Wurf gelungen. Mit Recht hat Günther in seinem Buch *«Rasse und Stil»* die nordischen Züge im Werk Raimunds hervorgehoben. Die aber wurden dadurch zur Entfaltung gebracht, daß dieser Sohn eines Wiener Handwerkers, den die Theaterleidenschaft vom Zuckerbäckerlehrling zum Wanderkomödianten hatte werden lassen, nicht nur die ganze Innigkeit des romantischen Märchendramas in das bisherige Wiener Volksstück einfließen läßt, sondern daß Raimund nun instinktsicher und aus tiefer innerer Verwandtschaft auf den wirklichen Shakespeare zurückgreift und damit das bayrisch-österreichische Volksstück für die nordische Weltanschauung, für eine urdeutsche Sittlichkeit und Menschengestaltung erobert.

Jahr für Jahr hatte damals Schreyvogel im Burgtheater immer neue Shakespeare-Stücke in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung aufgeführt und Raimund selbst hat im Josephstädtertheater den Narren im *«König Lear»* gespielt. Das erste, was Raimund aber, noch vor seinen eigenen Dramen, schreibt, ist eine Hamlet-Parodie, die er als Zettelausträger Papp inmitten einer belanglosen Volkskomödie als Einlage vorträgt.¹⁾

Trotzdem ist der Einfluß Shakespeares nicht vom Anfang seines dramatischen Werks an gleich spürbar. In dem Maße aber, in dem diese Einwirkung zunimmt, gewinnt unter Raimunds Händen die bisherige Altwiener Lokalposse ein gesamtdeutsches Kunstniveau. In dem Maße gelingt es ihm, die Feen- und Geisterwelt des Altwiener Volkstheaters für die ganze Nation bühnen-

19. Jahrhundert (= Schriften d. Ges. f. Theatergeschichte Bd. 28/29), Berlin 1918—19.

¹⁾ Das beigegefügte sehr seltene Bild „Raimund als travestierter Hamlet“ stammt aus einer zeitgenössischen Wiener Theaterzeitung und wird hier mit Erlaubnis der Wiener Städtischen Sammlungen erstmalig wiedergegeben.



*Raimund als travestierter Hamlet.
Geist meines Vaters! weisß wie ein Möllermäster!*

fähig zu machen. Nie noch hatte das deutsche Schauspielerdrama diese Höhe und diese nationale Bedeutung erreicht; nun aber schenkt es vom süddeutschen Raum her der ganzen deutschen Volkheit die Urkraft des Volksdramas wieder. Als Grillparzer einmal um seine Meinung über Raimund befragt wurde, da erklärte er: «Der gesunde Sinn der Nation hat Raimunds natürlich-anmutige Werke hervorgebracht; das Publikum hat ebensoviel daran gedichtet wie er selbst; der Geist der Masse ist es gewesen, in dem seine halb unbewußten Gaben wurzelten.» Shakespeare aber hat bei dieser Entstehung aus dem Volksgeist Pate gestanden.

Nun leuchtet uns aus dem «Bauer als Millionär» der gewandelte Seelengehalt des Rahmenstückes zur «Widerspenstigen» entgegen. Nun spricht aus so vielen von Raimunds Feenszenen die Geisterwelt aus dem «Sommernachtstraum» in einem bejahenden Sinn und ohne die italienischen Umbiegungen. Nun wächst aus der Dämonie der Macbeth-Tragödie Raimunds «Unheilbringende Krone». Nun geht Shakespeares Ruf an die befügelnde Phantasie aus dem «Sommernachtstraum» als Grundidee ein in Raimunds «Gefesselte Phantasie». Nun entfaltet sich aus dem Vorwurf des «Timon von Athen» der großartige seelische Wandlungsvorgang in «Alpenkönig und Menschenfeind», dieser aufbauenden Kritik jeglicher asozialen Haltung. Nun geht das Statuenmotiv aus dem «Wintermärchen» in den «Diamant des Geisterkönigs» ein; und «Romeo und Julia» und «Timon von Athen» stehen Pate beim «Verschwender».

Das Wichtige dieser Wirkung liegt aber nicht nur darin, daß alle diese Shakespeareschen Züge und Motive nun — im Gegensatz zur bisherigen Verwendung im Wiener Volkstheater — wahrhaftig nordisch, also shakespearisch gesehen werden. Das Richtungsgebende liegt zugleich auch in einer Übernahme der für den germanischen Humor so bezeichnenden Shakespeareschen sozialen und weltanschaulichen Kontrapunktik, die Heiterstes in Tiefstes und Tragisches einzugliedern weiß und Idealistisches mit Realistischem verbinden kann, ohne eine der beiden Sphären im Zerrspiegel der zerstörenden Ironie zu sehen. Von hier aus wird Hans Wurst gewandelt zum Kündler der Lebensweisheit vom Gepräge des Shakespeareschen Narren. Und das ist die Haltung, aus der Raimunds Drama zum Hohenlied des Opfers und der Treue, zum Kampf um die sinnvolle Gemeinschaft, zum Ruf der Selbsterhaltung für Bauerntum und

bodenständiges Handwerkertum werden konnte. Und das vor allem ist auch die Haltung, die Raimund stark machte zu seinem durch alle humorvolle Liebenswürdigkeit doch eindeutig durchleuchtenden Kampf gegen den eigenbrödlischen Individualismus und gegen den brutalen Materialismus der Liberalen! In einer Reihe mit Hebbel und Grillparzer, mit Stifter und Richard Wagner gehört Raimund mit zu den wichtigsten Widersachern des liberalen Geistes im 19. Jahrhundert. Eben deshalb verstanden und liebten ihn ja Grillparzer und Richard Wagner so sehr. Die Einwirkung Shakespeares aber bedeutet für dieses Raimundsche Meisterwerk und sein antiliberales Weltbild das endgültige Überwinden der Überfremdung durch italienische und jesuitische Züge und die Eingliederung in den Bereich der nordischen Haltung. Das Echo bestand ebendeshalb in der Anteilnahme der ganzen Nation an Raimunds Werk: in Berlin und in München, in Frankfurt, Stuttgart und Hamburg, in allen großen deutschen Theaterstädten tritt Raimund in den Hauptrollen seiner eigenen Stücke auf, und er und sein Werk werden im Norden und im Süden des deutschen Sprachgebietes in gleicher Weise bejubelt. Die Deutschen haben, diesmal vom Süden her, wieder ein gemeinsames Volkstheater. Einmal zu Raimunds Lebzeiten findet sein «Alpenkönig» den Weg auch ins Ausland — das aber war bezeichnenderweise ein Weg nach London.¹⁾ Und auch das Land Shakespeares begreift aus tiefster germanischer Verwandtschaft den deutschen Nachfahren Shakespeares, den größten Schauspielerdichter, den unsere Nation bisher hervorgebracht hat.

Die Nachwirkung aber blieb nicht aus. Denn während im Vordergrund des deutschen Kunstdramas die Einwirkung Shakespeares von Hebbel und Grabbe zu Büchner und Otto Ludwig und von dort herüber bis zu Hauptmann, ja weit darüber hinaus bis in unsere eigene Zeit, bis in die Geschichtsdramatik Erlers und Eckarts, Kolbenheyers und Johsts führte, versuchte das Volkstheater seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder von landschaftlichen Bindungen aus zur Höhe Raimunds vorzudringen. In Schlesien und im niederdeutschen Raum, im Rheinischen und im Hessischen entstehen viele erfolgreiche Versuche — und Shakespeares Humor und Shakespeares Frauenbild ist vor allem bei den Komödien dieses land-

¹⁾ Englische Übersetzung von Stanhope.

schafts- und stammesmäßigen Volkstheaters, das freilich kein Schauspielertheater mehr war, immer wieder Pate gestanden. Niebergalls «Datterich», dieser hessische Falstaff, ist nur ein Beispiel, das für viele steht. Zur gesamtdeutschen Wirkung freilich, wie Raimund sie zu Lebzeiten mit Recht erreicht hatte und wie er sie heute neu erreicht, haben es diese landschafts- und stammesmäßigen Volksstücke selten gebracht, weil es ihnen am gesamtdeutsch-politischen Ziel gebrach, und weil sie allzuoft von liberalen Elementen beeinträchtigt wurden.

6.

Als dann an der Jahrhundertwende, in der Abwehr des Großstadtelends, der Technisierung und Proletarisierung in allen Teilen des deutschen Sprachgebietes eine neue Heimatdichtung entstand, da wurden zugleich mit ihr auch allenthalben die aus ursprünglichen Laienspielen hervorgegangenen Mundarttheater und Bauerntheater gegründet: in Hamburg und in Köln, in Bayern die Schlierseer und Tegernseer Gruppen, in Tirol die der Exl-Leute. Sie haben in den Zeiten der zunehmenden Internationalisierung weiten Schichten unseres Volkes die Kraft zum Festhalten am überlieferten Erbe, an völkischem Brauchtum und heimischer Mundart gegeben und mit ihrem handfesten Humor, ihrer altüberlieferten, bodenständigen Lebensauffassung dem wachsenden Zynismus des überfremdeten Literaturwesens, aber auch der jüdisch beeinflussten Lokalposse vom Schlage Kalischs, entgegengewirkt. Viele Züge Shakespeares — und nicht nur humoristisch-rüpelhafte, sondern auch manches Politische — sind in diese volkstümliche Heimatdramatik eingegangen — von Stavenhagens «Dütschem Michel» bis zu Schönherrs «Judas von Tirol», der starke Zusammenhänge mit «Richard III.» aufweist. Der größte dieser Heimatdramatiker freilich, dessen Werk ohne Zusammenhang mit dem politischen Shakespeare nicht denkbar wäre, der Tiroler Franz Kranewitter, hat leider immer noch vergeblich um die Anerkennung der Nation gerungen, trotzdem seine in schweren Zeiten fremdnationaler Übergriffe entstandene grenzdeutsche Kampfdramatik die Kraft in sich trüge, in unseren Tagen der deutschen Wiedergeburt zum erschütternden Aufruf an das gesamtdeutsche Gewissen zu werden.

Das Dritte Reich freilich stellt an das deutsche Theater ganz neue Ansprüche. Nie noch hat unser Volk eine Epoche er-

lebt, die geeigneter gewesen wäre, das Ideal der Einheit von Volkstheater und hohem Nationaltheater zu erreichen. Dem volkhafte Dichter steht heute eine Schar von Empfänglichen gegenüber, die in der geschlossenen Einheit der Gemeinschaft alle sozialen Schichten einbegreift. Hanns Johst hat in seinem programmatischen Buch «Ich glaube!»¹⁾ das zielweisende Wort für den Volksdramatiker von morgen gesprochen, als er erklärte: «Der Dramatiker muß seinem Volke dienen. Er muß in seinem Volk die Kraft sehen, die seiner Vorstellung von der Gottheit am nächsten kommt. Denn so will es das Grundgesetz der Liebe, daß wir, was wir lieben, verherrlichen und in den Himmel heben. Der neue Dramatiker liebt das Leben seines Volkes, und so wird er dieses Leben in das Mysterium seiner leidenschaftlichen Liebe zwingen.» Und der Reichsdramaturg Rainer Schlösser hat diesem Volks- und Nationaltheater von morgen die Aufgabe gestellt, dem neuen machterprobten Staat im gleichen Maße zu dienen, in dem Shakespeare seinem englischen Staat selbstverständlich verbunden war.²⁾

Schon zeichnen sich manche Konturen eines neuen Geschichts- und Erlösungsdramas ab, das volksformende Züge mit dem weltanschaulichen Gepräge und dem männlichen Charakterziel zu verbinden weiß, die uns heute als Ideal vorschweben. Schon tauchen Versuche auf, von der Bühne her die sozialen Brücken der neuen Gemeinschaft aufzuzeigen. Schon ruft uns gar manches Drama zum gegenseitigen Verstehen der deutschen Stämme und Landschaften, zum Begreifen auch der ausland-deutschen Not, um von dorthier die neue Einheit der Nation unterbauen zu helfen. Schon grenzt da und dort an die heroische Tragik des neuen Dramas der metaphysisch-tiefgründige Humor germanischer Art. Und auch in diesen Versuchen erkennen wir manche Spiegelung Shakespeares. Schon beginnt ein neues Laienspiel seinen Weg in die Nation. Das große Ziel des gültigen, des gesamtdeutschen Volks- und Nationaldramas unserer neuen Lebensform und unserer neuen Weltanschauung ist freilich noch nicht voll erreicht. Aber wir ahnen, daß der Tag der Erfüllung deshalb nicht mehr fern sein kann, weil die Voraussetzung für das große Volks- und Nationaldrama, die Einheit von Weltanschauung und Volkheit, von Lebensideal und Staatsbewußt-

¹⁾ München 1929.

²⁾ Politik und Drama, Berlin 1935.

sein heute für unsere Nation in einem kaum mehr zu steigerndem Maße gegeben ist. Und wir wissen, daß der Dichter, der uns das neue Volks- und Nationaldrama des Dritten Reiches schenken wird, ebenso wie Shakespeare für seine Nation es war, ein Dramatiker der politischen, der völkischen Totalität sein wird. Wir glauben deshalb auch nicht, daß die echte deutsche Shakespeare-Renaissance unserer Tage dieser Entfaltung des kommenden deutschen Volks- und Nationaltheaters abträglich sein kann. Wer die 300 Jahre des segensreichen Zusammenhanges zwischen Shakespeare und dem deutschen Volkstheater überschaut, die ich Ihnen zu verdeutlichen suchte; wer sich klar macht, daß Shakespeare immer wieder geholfen hat, die nordischen Züge dieses deutschen Volksdramas zu stärken, der weiß, daß Herder recht hatte, als er Shakespeare für den größten nordischen Dramatiker hielt; der weiß aber auch, daß jede kommende Begegnung des deutschen Volksdramas mit der Welt Shakespeares die Tore des deutschen Theaters weit öffnen wird zum Wirkungsraum der ganzen deutschen Nation!

Drei Genies und ein Talent,
oder
Bacons Stellung unter den Großen seiner Zeit.

Von
J. Schick.

*Ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔλον, ἥ πρὶν ἔπῃεν,
ὄφρ' εὖ γινώσκῃς ἡμὲν θεὸν ἦδ' ἐ καὶ ἄνδρα.*

Ilias V, 127 f.

Trompeten und Posaunen haben gerade in den letzten Jahren dem horchenden Volke wieder mit lautem Schall verkündet, wer der «größte Geist aller Zeiten und Völker» war, der «weltbekannte größte Gelehrte seiner Zeit und zugleich der größte Dichter aller Zeiten und Völker überhaupt», «the greatest intellect of the human race», oder (zum mindesten!) «einer der allergrößten Dichter, Philosophen und Propheten aller Zeiten und Völker, vielleicht der allergrößte». Wir hören von den «gewaltigen Fähigkeiten und ungeheuren Leistungen dieses Wunders seiner Zeit, der alle Gebiete des menschlichen Wissens wie kein anderer beherrscht und tatsächlich zu seiner Provinz gemacht hat». Dieser Phönix der Geister sei «Englands größter Dichter und Denker», der Verfasser der Shakespeare-Dramen, der «seiner Geburtsrechte mit List und Gewalt beraubte Tudorprinz und Sohn der Königin Elisabeth», der «Wundermann» Lord Francis Bacon von Verulam, Viscount St. Alban. Hat doch dieser merkwürdige Mann nicht nur ein halbes oder ganzes Dutzend Bände philosophischen, naturwissenschaftlichen, historischen, juristischen, methodologischen Inhalts unter dem (so poetisch klingenden) Namen Bacon geschrieben, sondern auch sämtliche Dramen von Shakespeare, Lyly, Kyd, Greene, Marlowe und einem Haufen anderer, dazu die epischen Werke von

Spenser, die Essais von Montaigne, und nach neueren, höchst wundervollen Untersuchungen auch noch den «Don Quijote» von Cervantes! Königin Elisabeth war seine Mutter, Leicester sein Vater, Essex sein Bruder, er selbst, der «Tudorprinz», der Erbe des englischen Königreiches! Mögen die Gläubigen niederfallen und im Staube anbeten!

Wir wollen nun diese greuliche Ausgeburt toller Phantasie, die in ihrer grotesken Disharmonie an Indiens fratzenhafteste Götzenbilder erinnert, einmal näher betrachten und Statur und Wesen dieses Bacon messen an den wahrhaft großen Geistern seiner Zeit, Dichtern oder Begründern der modernen Wissenschaft.

«Drei Genies und ein Talent» habe ich als Leitmotiv vor diese Zeilen geschrieben. So wollen wir also, dem Titel entsprechend, vier Männer unter die vergleichende Lupe setzen, vier genaue Zeitgenossen. Davon ist Bacon der älteste (geboren 1561), Kepler der jüngste (geboren 1571), Shakespeare und Galilei stehen in der Mitte; beide sind im gleichen Jahre 1564 geboren. Wir wollen nun den Entwicklungsgang der vier einmal genauer ansehen und Stufe für Stufe unsere Vergleiche ziehen.

«Früh krümmt sich, was ein Häkchen werden will»: das gilt nicht zum wenigsten vom Genie, und gerade von den dreien, die wir hier zum Vergleich mit Bacon heranziehen wollen, gilt dies in ganz besonders hervorragendem Grade. Fangen wir mit dem jüngsten an. Im Jahre 1596, mit 25 Jahren, hat Johannes Kepler sein erstes Werk publiziert, das «Mysterium Cosmographicum». Schon als Student der Tübinger Universität hatte er mit Leidenschaft das kopernikanische System verteidigt und sich neben Lateinisch, Griechisch und der Theologie namentlich auch der Astronomie und den großen Fragen nach dem Gang der erhabenen Sterne hingegeben. Und im Verlauf dieser Studien schoß dem 24jährigen wie ein Blitz eine Lösung des großen Geheimnisses durch den Kopf (am 9. Juli 1595), wie die Sonne und die Planeten gegenseitig gelagert seien. Es fiel ihm bei, daß der Fünfszahl der Planeten (Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn) die Fünfszahl der platonischen regulären Polyeder entspreche, und in glänzend phantastischer Ausgestaltung dieses Gedankens hat er Oktaëder, Ikosaëder, Dodekaëder, Pyramiden und Würfel um die Sonne und die

Planeten konstruiert und uns so ein wundervolles Bild des Planetensystems vor Auge und Seele gezaubert. Zwar das Bild und die ganze genial erdachte Konzeption war eine Täuschung; allein das Büchlein zeigt solch genialen Wurf, daß, wenn Kepler sonst nichts mehr geschrieben hätte, dieses Buch als eines der denkwürdigsten und schönsten Dichtwerke der Menschheit weiterleben würde. Erst in neuerer Zeit haben wir die erste treffliche Übersetzung des ganzen Werkes erhalten (von Prof. Max Caspar, Augsburg 1923), durch die auch ein weiteres Publikum sich überzeugen kann von der Genialität, die das ganze Werk durchzieht, und sich freuen kann über das furchtlose Eintreten des tapferen Schwaben für die damals noch verpönte kopernikanische Lehre, die glänzende Belesenheit in lateinischen und namentlich griechischen Klassikern, den Humor des genialen Jünglings, die Ahnung weiterer großer Geheimnisse (der Schwerkraft der Sonne und des dritten großen Gesetzes von Umlaufszeit und Sonnenferne der Planeten), und nicht zuletzt über die gewaltige kosmische Phantasie, die da schwelgt in den majestätischen, ewigen Sternenbahnen, in herrlichen griechisch-geometrischen Gebilden oder in der Vision eines glorreichen Weltenfrühlings im Urbeginn von Gottes erhabener Schöpfung. So setzt ein Genius sein Erstlingswerk in die Welt.

Sehen wir den zweiten Begründer moderner Wissenschaft an, Galileo Galilei. Der große Italiener scheint sich etwas langsamer entwickelt zu haben als der Schwabe; ich wüßte von dem 25 jährigen Galilei kein Werk zu nennen, das bereits in so voller, verheißungsreicher Größe dastünde. Aber auch bei ihm, dem bewundernswerten Mann von solch seltener und vielseitiger Begabung, regt sich der Genius in frühester Zeit. Auch Galilei verfügte schon in jungen Jahren über ein ausgedehntes Wissen: wir hören, daß er nicht nur Physiker und Mathematiker war, sondern auch Musiker, Maler, dabei Student der Medizin. Bekanntlich ist er auch ein vorzüglicher Stilist und Darsteller, was man seiner ausgezeichneten Kenntnis des Lateinischen und Griechischen zuschreibt. Nur die Logik konnte er nicht ausstehen: das war ihm in ihrem damaligen Betrieb abstraktes Wortgeklingel ohne greifbaren Inhalt, eine dürre, blutleere, ausgehungerte Wissenschaft mit unfruchtbarem Formelkram.

Höchst charakteristisch ist auch bei Galilei die Art, in der bei ihm der Genius sich zuerst regt. Schon als Knabe konstruierte

er geschickt kleine Maschinen als Spielzeug. Als Student beobachtete er einmal die Schwingungen der großen Bronzelampe im Dom zu Pisa; gleich machte er Experimente mit einem Pendel und entdeckte so die Isochronie des Pendels; das Pendel studierte der große Physiker auch später noch fleißig und wandte es auf Pulsmessung und astronomische Uhren an. Wir wollen gleich betonen, daß Galilei stets auf das Experiment ausging, schon als Student 1583; mit widerlicher Monotonie bekommt man immer wieder zu hören, daß Bacon zuerst auf das Experiment hingewiesen habe und so der Begründer der modernen Naturforschung geworden sei. Nein, das war ein viel größerer als Bacon, eben Galilei. Daneben andere lange vor Bacon. Archimed hat schon beim Baden experimentiert.

Mathematik hatte Galilei bis dahin kaum studiert; durch Zufall kam er in einen geometrischen Kurs und wurde nun ganz für Geometrie begeistert: er warf Hippokrates und Galen weg und studierte Euklid und Archimedes. Doch muß betont werden, die theoretische Mathematik ist nie seine besondere Stärke gewesen; er ist der geniale Experimentator, Beobachter, Konstrukteur, Maschinenbauer, Mechaniker, der Fortsetzer von Archimedes mehr als von Euklid oder Apollonius von Pergä. An die Zykloide ist er nicht in der glänzenden mathematisch-theoretischen Art von Descartes, Huyghens oder Sir Christopher Wren herangetreten, sondern um über ihren Inhalt ins reine zu kommen, hat er, der Physiker und Experimentator, sie einfach gewogen. Aber er erfindet jetzt u. a. auch eine hydrostatische Wage, macht schöne Untersuchungen über den Schwerpunkt der Körper (1588), und wird daraufhin mit 24 Jahren Dozent an der Universität Pisa (Shakespeare hat damals wohl gerade mit seinen allerersten Sachen begonnen; der ältere Bacon war noch gar nichts, als man den jüngeren Galilei bereits den Archimedes seiner Zeit nannte). Jetzt kommen, in seinem 25. Jahr, die berühmten Fallversuche am schiefen Turm zu Pisa (1589—1591); wieder das Experiment, genial gehandhabt; damit ist Galilei der Begründer der Dynamik geworden, wie Archimed der Begründer der Statik ist. Das sind die Versuche, die zu den berühmten Fallgesetzen führten: daß, die Geschwindigkeit eines fallenden Körpers proportional der Zeit ist: $v = g \cdot t$, und der Weg wie das Quadrat der Zeit wächst $s = \frac{1}{2} g \cdot t^2$.

Die Versuche machten ungeheures Aufsehen; sie schlugen den Aristotelianern direkt ins Gesicht, und alle Kollegen lehrten in Pisa noch nach Aristoteles. Da Galilei noch eine scharfe, sarkastische Zunge besaß, war er mit seiner Opposition bald der bestgehaßte Mann in Pisa; er wurde in den Vorlesungen ausgezischt, hat den Pisanern seine Professur vor die Füße geworfen und ging nach Padua als der größte Professor, der dort je dozierte (1592—1610). Hier wurde ihm reichlich Genugtuung; mit der Zeit saßen ihm 2000 Studenten zu Füßen, viele weither gekommen aus dem Ausland, um von seinen großartigen Entdeckungen zu hören. Also nicht Bacon ist es gewesen, der die Alleinherrschaft des Aristoteles in Trümmer schlug; das hat vor allem Galilei getan. Wer will angesichts der Daten sagen, daß Galilei hier von Bacon abhängig war? Was hatte denn Bacon um 1589 sonderlich Weises oder gar Revolutionierendes geschrieben? Und überhaupt, der Genius eines Galilei von einem Bacon abhängig — welche Vorstellung! Wenn einem der Ehrentitel *«le père de la physique expérimentale»* zusteht, so ist das nicht, wie Voltaire und d'Alembert im Zeitalter der Aufklärung vermeinten, Bacon, sondern Galilei.

Sehen wir uns den dritten Gewaltigen dieser Zeit an, den Sohn des Bürgermeisters von Stratford. Vom Schicksal zum größten Dramatiker der Welt bestimmt, drängte ihn schon früh der Trieb zu seinem großen Beruf mit unwiderstehlicher Gewalt. Der Besuch der ersten Schauspielgesellschaft unter der Ägide seines Vaters in Stratford muß sein Herz in mächtige Wallung gebracht haben; jetzt gab es kein Halten mehr; fort ging's von dem engen Leben in dem traulichen Provinzstädtchen, wo er sich an einer der besten Schulen des Landes seine klassische Bildung hatte holen können (eine bessere wohl als die meisten seiner Verunglimpfter aus unseren Tagen — männlichen und weiblichen Geschlechts) — fort ging's in die Hauptstadt, in das großartige Getriebe des damaligen London. Dort, mitten in der Theaterwelt der jungen Kraftgenies des englischen Sturms und Drangs, umbraust von den Großtaten seines Volkes in Kampf und Wettersturm gegen die Armada, in den hochgehenden politischen Wogen dieser Heldenzeit hat der helläugige Genius die Adlerschwinge herrlich entfaltet. In London wird er bald ein *«Faktotum»* seiner Gesellschaft, beneidet von den hochgelahrten Herren von der Universität, die ja er nicht

besucht hat, und als «emporgekommene Krähe» bezeichnet; doch hat sein liebenswürdiges Wesen und sein Genius bald auch seine Gegner und Neider entwaffnet. Schon das Jahr darauf wurde der «emporgekommenen Krähe» vom Lande für beide Teile ehrenvolle Abbitte geleistet. Wohl mochten die Zeitgenossen staunend und freudig diesem herrlichen Schaffen zusehen: ums Jahr 1596 hatte der junge Genius von Stratford bereits den «Richard III.», den «Sommernachtstraum», den «Kaufmann von Venedig» und «Romeo und Julie» geschrieben, war der Freund von Southampton und wohl auch Essex geworden, und gewiß hatte ihm die Königin selbst nach den Versen auf die Vestalin im Westen bereits ihr gnädigstes Lächeln zugeleuchtet.

Dabei hat er ein kostbarstes Gut aus seiner ländlichen Heimat mit in die Stadt genommen und zeitlebens daran gezehrt: seine vertraute Kenntnis des Landlebens und der Natur in ihrer ganzen Fülle, Mannigfaltigkeit und Schönheit. Shakespeare kennt jede Hantierung, jedes Gewerbe, jedes ländliche Geschäft und Handwerk mitsamt dessen Meistern; er kennt jedes Tier, jeden Vogel, jeden Käfer, jeden Baum, jede Pflanze; er kennt jedes Spiel, jeden Sport, jede Art von Jagd, Feld- und Waldjagd, Falkenbeize, Angelsport, Hunde und Pferde und Rotwild sehr genau (er, der Sir Thomas Lucy seine fetten Böcke im Charlecote Park weggeschossen hatte). Er kennt die Stimmung und die Farben der Atmosphäre, das Spiel der Wolken; er kennt das Summen und geheimnisvolle Weben in der Natur, auf Feld und Aue, im Wald und am rauschenden Fluß —: die Vergleiche, Bilder, Beispiele, Metaphern aus diesen Gebieten strömen ihm in Scharen zu, und so ist er der große Kunder und Deuter der Natur in ihrem Einfluß auf den Menschen geworden. Das allein mögen die Enthusiasten des Baconianismus sich merken: ihr Bacon, der Stadt- und Bücher- und Aktenmensch, hat hierfür ebensowenig ein Gefühl gehabt, wie für noch größere und tiefere Dinge in Shakespeares Geistes- und Gemütswelt.

So steht es mit den drei ganz Großen: glänzende Tat und hohes, ideales Streben. Was hatte nun Bacon, der älteste der Gesellschaft, bis um das Jahr 1596 geleistet? Und wenn wir seine geistigen Taten bis dahin ungefähr gleich Null schätzen müssen, was hat er etwa sonst Edles und Vornehmes getan?

Der Mann hatte alle Chancen der Geburt, doppelt wertvoll in einem Land und in einer Zeit, wo der Nepotismus in hoher Blüte stand: sein Vater, der Großsiegelbewahrer, und Lord Burleigh, der allmächtige Minister, waren Schwäger; der junge Bacon kam mit 12 Jahren nach Trinity College, Cambridge, mit 15 Jahren nach Gray's Inn und Frankreich (wie Laertes, während Hamlet in Wittenberg studierte). Der frühe Tod seines Vaters freilich rief ihn schon 1579 zurück, und nun stand es finanziell nicht mehr zum besten. Er mußte jetzt eine Profession ergreifen, die des Juristen — dazu war er geboren, in erster Linie doch ein Aktenmensch durch und durch. Von seiner Lebensführung ist nicht viel Rühmliches zu sagen; zwar verfiel er nicht den Mächten, die namentlich den Dichtern gern gefährlich werden, Eros oder Comus, Circe oder Dionysos; aber er tat gerne groß und machte Schulden; so ist das erste Bemerkenswerte an diesem «Tudorprinzen», daß er schon in jungen Jahren in das Schuldgefängnis wandern mußte. Er ist auch nie wieder aus den Schulden herausgekommen, bis an sein Lebensende nicht, wo ihn schließlich das Parlament wegen Bestechlichkeit mit Schimpf und Schande absetzen mußte. Was für ein Gegenstück zu Shakespeare! Der Dramatiker und Schauspieler hat es als Bürgerssohn aus einem Landstädtchen doch wohl etwas schwerer gehabt als der Sohn des Großsiegelbewahrers, hat dennoch schließlich einen Wappenbrief erlangt und wurde auch äußerlich der angesehenste Bürger seines Heimatstädtchens. Das ist er auch geblieben bis zu seinem Tode, und nach seinem Tode erst recht.

Wie steht es nun wohl mit dem literarischen Wissen und der Belesenheit der beiden im Vergleich zueinander? Wenn wir die Resultate von Anders und Emil Wolff in ihren trefflichen Arbeiten über die Belesenheit Shakespeares und Bacons vergleichen, so stellt sich ungefähr heraus, daß Shakespeare die Bücher Bacons nicht gelesen hat (all die lateinischen, philosophischen, juristischen und scholastischen Werke) und Bacon nicht die Bücher, die Shakespeare kannte (die Novellen, englischen Dramen usw.). Beim Studium beider Werke habe ich mich dabei nur über einen Punkt gewundert: ich hätte die Belesenheit Bacons in klassischer Literatur, namentlich im Griechischen, viel höher eingeschätzt. Jedoch Wolff zeigt uns, daß Bacon aus Homer gerade nur einen Vers zitiert; die griechi-

schen Philosophen konnte der «Wundermann» nicht im Original lesen, keinen einzigen — er hat überall lateinische Übersetzungen benutzt; von dem Aristoteles, den er so angreift, wußte er fast nur vom Hörensagen — kurzum, seine griechischen Kenntnisse waren äußerst gering. Man denkt an Ben Jonson's Wort von Shakespeare: «thou hadst small Latin and less Greek.» Latein hat Bacon gewiß besser gekonnt als Shakespeare, und nicht nur das Juristen- und Gelehrtenlatein, das der Dramatiker ja gar nicht brauchte; im Griechischen standen sie wohl gleich und hätten wohl beide, um mich populär auszudrücken, einen Dreier im Examen bekommen. Ben Jonson, Chapman, Spenser, später Milton hatten in griechischer Literatur ohne Vergleich mehr gelesen als Bacon; in der Kenntnis des Edelsten, was griechischer Geist geschaffen, steht Bacon ganz und gar nicht in erster Reihe.

Aber in einem Punkte steht er ganz vorne: in der unmäßigen Einbildung, die er schon in der Jugend von sich selbst hatte und bis ans Ende bewahrte. Er hoffte, durch seinen Onkel Burleigh ein einträgliches Amt zu bekommen; Burleigh schlug es ihm zweimal ab, und in einem scharfen Brief warf er ihm «arrogance and pride» vor — der eigene Onkel!

Das herrlichste Beispiel seiner kolossalen Einbildung ist aber der Titel, den er seinem Erstlingswerke gab: «Temporis partus maximus, sive Instauratione Magna Imperii Humani in Universum» 1584. Und nun denke man, dieses großartige Werk ist der Nachwelt verlorengegangen! Wir müßten doch wohl alle in die Knie fallen und Tränenbäche vergießen, weil ein neidisches Schicksal uns diese Herrlichkeit vorenthalten hat. Also meinen die Baconianer. Ein Werk von Bacon, dem allergrößten Geist der Welt, mit solchem Titel: Temporis partus maximus! Vielleicht sollten wir doch nicht so untröstlich sein. Mich selbst erinnert dieser «Partus maximus» stets in ominöser Weise an einen horazischen Vers:

Parturiunt montes: nascetur ridiculus mus!

Das ist überhaupt nach meiner Meinung das Motto, das man über Bacons Philosophiererei und Experimentiererei schreiben könnte. Und so ist es mit all seinen großen Phrasen aus dieser Zeit: «I have vast contemplative ends. . . . I have taken all knowledge to be my province . . .» Auf die andern sieht er mit

Verachtung herab, die speziellen Forscher, die Mathematiker, die Astronomen, die Karrenschieber, die die Erde um die Sonne schieben wollen; die haben alle höchstens spezielle Kenntnisse. Er aber versteht alles; das ganze Reich des Wissens ist seine Provinz!

Was sind nun neben diesen lauten Fanfaren die wirklichen Werke und Taten Bacons aus seiner ersten Zeit? Klein und ärmlich genug: ein paar jämmerliche Poetastereien, eine «Conference of Pleasure», eine Lobhudelei «In Praise of his Sovereign», ein bißchen Herumwursteln bei einer dramatischen Aufführung, Dinge, die jeder, aber auch jeder Gymnasiast machen könnte. Allein die Baconianer rufen doch aus: «Seht, er war ein Dramatiker!» Nein, er war eben keiner, sondern ein armseliger Poetaster und höchstens so etwas wie ein Kulissenschieber. Am besten hätte er seine dramatischen Qualitäten doch beweisen können, als sein Rechtskollegium mit dem gewohnten Éclat ein Studentendrama vor der Königin Elisabeth aufführen sollte. Es war am 28. Februar 1587, und Bacon war tatsächlich daran beteiligt; jedoch das Drama selbst, «The Misfortunes of Arthur», wurde nicht von Bacon verfaßt, sondern von einem anderen, Thomas Hughes; aber, sagt Hughes, «there was also penned a chorus for the first act, and another for the second act, by Maister Frauncis Flower; the dumb shows were partly devised by Master Christopher Yelverton, Maister Frauncis Bacon, Master John Lancaster and others, partly by the said Master Flower, who, with Maister Penroodock and the said Maister Lancaster directed these proceedings at Court». Also an so einem «dumb show», einer kleinen pantomimischen Einlage, hat Maister Bacon mitgeschafft — so ein bißchen an den Möbeln herumgeschoben; das war die ganze Dramatik, deren er fähig war. Der Bürgermeisterssohn von Stratford hätte bei solcher Gelegenheit so etwas wie einen Sommernachtstraum verfaßt!

Endlich 1597, in seinem 36ten Jahr (sic!), kommen zehn Stück Aufsätze über Themen, wie man sie eben auch unseren Mittelschülern stellt. Damit der Vergleich mit den drei Gewaltigen nicht gar zu lächerlich wird und Bacon nicht nackt und bettelarm auf der Straße stehenbleibt, wollen wir vorgreifen und angeben, daß er 15 Jahre nachher seine Aufsätze auf 38, und 28 Jahre später gar auf 58 Stück brachte. Es ist nun wohl richtig, daß zwei Drittel des besten, was er bietet,

abgeschrieben ist, aus Plutarch, Tacitus, Seneca, Plinius, Livius, Machiavelli, Montaigne, und daß manche Kapitel über die schönsten Themen erbarmungswürdig philiströs sind (z. B. seine Äußerungen über die Liebe — von dem Mann, der «Romeo und Julie» geschrieben haben soll!); allein wir wollen zugeben, daß Bacon immerhin in seinem 64. Jahre, bei seiner großen Erfahrung, in einer Anzahl dieser Aufsätze, die für sein Bestes gelten, wirklich treffende und manchmal sogar schöne Bemerkungen bringt, und daß seine Zitate, Vergleiche, Metaphern, historischen Illustrationen oft bestechend, ja wirklich glänzend sind (besonders die abgeschrieben). Aber alle insgesamt werden nie die Begeisterung wecken wie die Dialoge Platos oder auch schon das Erstlingswerk von Kepler; Plato und Kepler heben alsbald die Adlerschwingen zum Himmel, Bacon aber bleibt fast stets an der Erde kleben, ein richtiger Mr. Worldly Wiseman; die paar Probeflüge in die Luft verlieren bald die Schwungkraft und wir sind wieder am Boden. Ganz nach den Worten eines andern, hohen Geistes — so recht eines Gegenpols von Bacon:

«Chiamavi 'l cielo, e intorno vi si gira,
Mostrandovi le sue bellezze eterne,
E l'occhio vostro pure a terra mira;
Onde vi batte Chi tutto discerne.»

(Purgatorio XIV, 148 ff.)

Wir konstatieren noch einmal: das literarische Gepäck Bacons bis zu seinem 40. Jahre ist das denkbar leichteste; neben den Großen steht er bettelarm da. Doch es ist ja wahr, manche Menschen entwickeln sich langsam — wie steht es denn im nächsten Lebensring der Vier?

Nun müssen auch wir in die Trompete stoßen und Fanfaren blasen. Denn das Jahrzehnt von ca. 1600—1610 ist, dank den drei Großen, vielleicht das glänzendste Jahrzehnt, das die Geschichte des menschlichen Geistes kennt. Jetzt hat Kepler den Mars besiegt — «Martem devici!» — und gefangen vor seinen Kaiser geschleppt. Kepler, der auch seinerseits, lange bevor Bacon eine nennenswerte Zeile schrieb, die «Erfahrung» zu Rate zog, hatte gesehen, daß sein erster, glänzender Jugendtraum nur nahezu, aber nicht ganz wahr war. Wie Tycho Brahe, gab er sich nun der geduldigsten Beobachtung hin, kontrollierte eine Position des Mars nach der anderen, sah durch Beobachtung,

daß die Marsbahn nie und nimmer eine Kreisbahn sei, kehrte um, was die Jahrtausende geglaubt hatten, und gegen Ende des Jahrzehnts erscheint seine *Astronomia nova αιτιωλογητός*, mit der Behauptung, daß die Marsbahn eine Ellipse sei und daß die Sonne in einem ihrer Brennpunkte stehe, und fügte noch das wundervolle Vektorflächengesetz hinzu. Hierüber weitere Worte zu verlieren, ist unnötig. Dies ist wohl die schönste Entdeckung, die je ein Menschenhirn gemacht hat, und der Weg zu ihr wohl die schönste und schwierigste Pilgerwallfahrt der Wissenschaft.

Und was tut Galilei in seiner zweiten Periode? Er richtet das Fernrohr gen Himmel, und was entdeckt er da? Berge auf dem Mond; die geheimnisvolle Milchstraße löst er in Einzelsterne auf; entdeckt die Trabanten des Jupiter, die «*Sidera Medicea*», publiziert das 1610 im «*Sidereus Nuncius*»; siedelt nun 1610 zu den Mediceern nach Florenz über; entdeckt die Dreigestalt des Saturn, die Phasen der Venus, die Flecken der Sonne. Also ein genialer Beobachter, Experimentator, Befrager der Natur, und dazu ein erfolgreicher! Er, nicht Bacon.

Und vom Sohn des Bürgermeisters von Stratford pfeifen die Spatzen vom Dach, daß er nach einer Periode entzückendster Lustspiele und großer nationaler Historien in kaum zehn Jahren den Cäsar, Hamlet, Othello, Lear, Macbeth, Coriolan, Antonius und Cleopatra hinlegte — fürwahr, wenn etwas in der Literatur an die Leistungen Keplers heranreicht, so ist es diese Großtat des Speerschüttlers von Stratford.

Wie steht es denn nun um Leben und Streben Bacons in dieser Zeit? Die Hauptsache war ihm, wie wir gesehen haben, bis zu seinem 40. Jahre die Stellenjägerei (dem «Tudorprinzen und Sohn der Königin Elisabeth!»), aber solange diese seine Rabenmutter lebte, blieb alles Streben Bacons ohne Erfolg. Während Shakespeare seine lustigsten Lustspiele schrieb, während ganz London ihm zujubelte wegen seiner Historien mit ihrer Verherrlichung der Kraft des englischen Volkes und ganz London sich totlachte über Falstaff und seine Kumpane, genau zu derselben Zeit saß der große Philosoph und Lebenskünstler im Gefängnis. Shakespeare aber mag um diese Zeit, während der Philosoph im Gefängnis Trübsal blies, mit Ben Jonson, Beaumont und Fletcher und der ganzen Poetenschar lustig und froh in der Mermaid gesessen sein. Wir können nicht umhin,

zu fragen: atmen der «Dreikönigsabend» und die Falstaffszenen, die in diesen Jahren geschrieben wurden, die Luft der Mermaid oder die des Gefängnisses?

Unter diesen mißlichen Verhältnissen war es ein Glück für Bacon, daß, wo selbst der Onkel-Ministerpräsident für den arroganten Neffen nichts ausrichtet, Essex, der Günstling der Königin, eingriff — Essex, der hochgemute, tapfere Strudelkopf — und ihm zu Hilfe kam, ihm und seinem Bruder Anthony Bacon. Die Königin war doch ein merkwürdig scharfsichtiges Weib, viel scharfsichtiger als der unglückliche Essex; sie hielt Bacon für nichts als einen großsprecherischen und unzuverlässigen, charakterlosen Streber, der nicht hauszuhalten wußte, voller Schulden auf dem Rücken war und so sich wenig zu einem Vertrauen erfordernden Staatsamt eignete. Wie klug doch kluge Weiber sind! Die Königin hat vollauf recht behalten. So bekam Bacon auch nicht die Stelle des Attorney-general (trotzdem Essex sich auch hierfür aufs angelegentlichste verwendete); die bekam einer der größten Juristen Englands, Sir Edward Coke, den Bacon grimmig haßte; sie blieben Feinde ihr Leben lang. Dieser Mißerfolg war ein tiefer Schmerz für Bacon; er bekam nicht einmal die Stelle eines Solicitor-general, trotzdem Essex und diesmal auch Burleigh sich für ihn verwendeten. Dafür schenkte ihm nun Essex ein Stück Land im Wert von £ 1800, also jetzt zum mindesten £ 18000, und vor seiner berühmten Expedition nach Cadix, 1596, die glänzend verlief — Essex zeigte eine persönliche Kühnheit wie die fahrenden Ritter der Artuszeit — schrieb Essex Bittbriefe an alle Leute, an Buckhurst, Fortescue, Egerton, man möchte Bacon doch wenigstens zum Master of the Rolls machen. Und diesen Mann hat der dankbare Bacon ein paar Jahre danach aufs Schafott gebracht.

Da es mit einer großen Stelle im Staatsdienst immer nicht recht werden wollte, so suchte Bacon jetzt eine reiche Witwe zu heiraten, Lady Hatton, aber er war offenbar nicht so anziehend wie sein juristischer Rivale oder gar wie Shakespeare — von dem man ja allerhand Sachen erzählt —, und Lady Hatton hat nicht Bacon geheiratet, sondern eben den genannten Edward Coke. Man kann es verstehen, daß Bacon ihn grimmig haßte — wenn man einem Amt und Braut wegschnappt! Beträchtlich verbessert hat er nun seine Stellung allerdings, als der große Prozeß von Essex und Southampton, dem Freunde

Shakespeares, herankam. Essex war des Hochverrats angeklagt; der oberste Richter war Bacons Feind Coke, der Milde walten ließ und alles herbeizuziehen suchte, was die Angeklagten entlastete; Bacon, natürlich nur aus Eifer für die Krone und die Königin, trat gegen Cokes Verfahren auf — das sei zu mild —, bezichtigte Essex des Hochverrats, verglich ihn mit Pisistratus, der die Tyrannei in Athen anstrebte, und mit dem Herzog von Guise in Frankreich. So wurde Essex verurteilt und hingerichtet. Damals wäre Bacon beinahe vom Volk gelyncht worden, dessen Liebling der tapfere Held und Mäcenas Essex gewesen war; Bacon schrieb man die Hauptschuld an Essex' Tode zu. Es ist fraglich, wieweit Essex schuldig war: man sieht nicht in die Herzen der Menschen hinein. Bacon aber hätte, unabhängig von der Schuldfrage, zur Königin sagen müssen: «Majestät, ich beschwöre Sie auf den Knien, erlassen Sie mir dies; der Mann ist mein größter Wohltäter gewesen.» Statt dessen drängte er sich vor und brachte Essex und seine Mitschuldigen aufs Schaffott. Es lohnte sich; vom Vermögen eines der Verschwörer, Catesby, bekam er £ 1200 Strafgeld ausbezahlt, und Bacon konnte so wenigstens einige seiner Schulden bezahlen.

Nun aber stirbt die Königin Elisabeth, und Jakob I., der «Salomo Englands», besteigt den englischen Thron. Und Bacon findet sich jetzt als «one awaked out of sleep». Er hatte schon Essex den Rat gegeben, nur die Gunst der Königin, nicht auch die des Volkes zu suchen — mit anderen Worten, ihr nur recht tüchtig zu schmeicheln; sein ursprüngliches Haschen nach der Aura popularis, womit er seine parlamentarische Tätigkeit begonnen hatte, hatte ihm bei Hofe nur Schaden gebracht — darum, Byzantinertum sei Trumpf! So suchte er nun selbst in zähester Weise die Gunst des neuen Königs. Er schrieb an alle seine Freunde am schottischen Hofe und auch an den König selbst; er bekam auch eine Audienz, aber der König ging nicht gleich auf den Leim; der König gab ihm kein Amt; er wurde nur als «Counsel extraordinary» beibehalten. Allein wozu hat man Vettern? Sein Vetter Cecil verschaffte ihm doch 1603 die Ritterwürde; da aber auch 300 andere diese Würde bekamen, war sie wohl keine besondere Auszeichnung (den Baronet konnte man ja sowieso unter Jakob kaufen). Jetzt wird er ein echter Speichellecker des Königs; auf alle seine Lieblingsideen geht er ein und vertritt sie im Parlament, namentlich auf kirch-

lichem Gebiet — die «Union and Pacification of the Church» —, verteidigt die Prärogative des Königs: der König ist fast absolut und unverantwortlich; das Parlament ist nebensächlich, dem König untergeordnet und hauptsächlich da, um Gelder zu bewilligen. «The duty of a statesman was, therefore, to carry out the royal will; he was the servant of the King, and stood or fell according to his pleasure.» Ein englischer Biograph sagt über Bacon: «We can with difficulty understand how such a man as Bacon held a theory which seems now so inadequate.» Ich finde da gar keine Schwierigkeit — das ist doch das Evangelium des richtigen Strebers, der Bacon zeitlebens war.

So war er nun auch endlich 1607 Solicitor geworden und jetzt, mit 46 Jahren, fand er auch eine Dame, die genügend Reize an ihm fand, um ihn zu heiraten, eine gewisse Alice Barnham, die Tochter eines Kaufmanns und Stadtrats. Der Titel Lady Bacon hatte es ihr besonders angetan (wie Bacon selbst sagt). Er veranstaltete trotz seiner Schulden eine pompöse Hochzeit: «he was clad from top to toe in purple, and hath made himself and his wife such store of fine raiments of silver and gold, that it draws deep into her portion.» Weiter aber heißt es dann: «Little or nothing is known of their married life.» Kein Wunder; nach seinem schönen «Essay of Love» stelle ich mir Bacon in der Ehe als einen Urphilister vor. Sicher ist es, daß sie nicht auskamen: die Tradition sagt, Lady Bacon habe eine sehr scharfe Zunge gehabt: Bacon aber hatte zeitlebens eine große Freude an der Rhetorik; da konnte er ja hübsch an seiner Gattin Studien machen. Vielleicht hat Lady Bacon ihrem berühmten Gemahl gegenüber in der Rhetorik manchmal die Oberhand behalten. Schlimmer ist es, daß Bacon in seinem Testament sagen mußte, ihr Betragen habe ihm «grievous cause of offence» gegeben; sie hat offenbar Befriedigung bei anderen gesucht und hat nach Bacons Tod seinen Verwalter geheiratet. Kinder waren keine da. Drum heißt es wohl in den Essays: «Certainly the best works . . . have proceeded from the unmarried or childless men.» Ein Philosoph muß sich für alle Dinge einen Trost zusammensuchen können.

Das wichtigste Werk aus diesen Jahren ist das «Advancement of Learning», 1605, das dem König dediziert wurde. Wir haben schon von dem «Temporis partus maximus» gehört, einem vagen Plan einer «Instauratio magna», einer Erneuerung der Wissen-

schaften. Ein Schritt auf dieser Bahn vorwärts, eine Einleitung dazu ist nun dieses bekannte Werk von Bacon, nach den Essays sein bekanntestes — obwohl man es gewiß mehr lobt als liest. Das Werk ist dem König gewidmet, der in der Einleitung in unmäßigen Hyperbeln gelobt wird —, derselbe Mann, den Sully «L'âne le plus docte de toute l'Europe» genannt hat. Es zerfällt in zwei Bücher, von denen das erste, als Einleitung, von der Vortrefflichkeit des Wissens und der Gelehrsamkeit handeln soll; es ist also eine Art Prosahymnus auf das Wissen, eine Verteidigung der Wissenschaft, wie sie einst der ritterliche Sidney für die Poesie geschrieben hatte. Und hier wollen wir gleich anerkennen, daß wir hier Bacon «at his best» haben, den glänzenden Juristen und Rhetoriker, wie er eine große Verteidigungsrede hält, doch gewiß über einen hohen Gegenstand: die Verteidigung der Bildung und Gelehrsamkeit; glänzend disponiert, glänzend stilisiert, mit ausgezeichneten Vergleichen, Analogien, Beispielen aus der Geschichte, Peroratio und Captatio benevolentiae nicht zu vergessen, die Zitate aus der Bibel, Cicero, Caesar, Seneca, Tacitus, Vergil, Plato, Demosthenes, Guicciardini, Machiavelli wimmeln nur so und sind mit raffiniertem Geschick angebracht; dies ist Bacon, der Jurist, Stilist, Rhetoriker auf seinem Höhepunkt. Ich glaube, daß nie ein Gymnasiast einen besseren Aufsatz geschrieben hat.

Wesentlich schwächer sind andere Teile; triviale Rat schläge über Schulen, Bücher, Professoren; die Einteilung der Wissenschaften beherrscht öder Schematismus und Bürokratie; die zwei ernstesten Wissenschaften sind Logik und Rhetorik (wir haben vorhin gehört, wie Galilei über die Logik dachte); wir finden eine seltene Verständnislosigkeit für alles, was Poesie ist, und völlige Ignoranz in der «Königin der Wissenschaften», der Mathematik; die elisabethanische Zeit ist ihm eine Zeit der corruptela theatri — blind geht dieser Mann, der auch sonst nichts von englischer Literatur weiß, an ihrer Herrlichkeit vorbei; die Lehre von der Erdbewegung, davon ist er ganz überzeugt, ist völlig falsch (motus terrae — quod nobis constat falsissimum esse); noch 1623 werden Kepler und Galilei in diesem Advancement of Learning nicht genannt. Wahrhaftig, angesichts mancher Abschnitte wäre «Retardatio scientiarum» ein besserer Titel, oder höchstens «Cyminisectio scientiarum»! Dean Church urteilt über das Werk: «To us its use and almost

its interest has passed away.» Vielleicht ist dies zuviel gesagt, denn ein interessantes Dokument der Zeit ist das Werk doch. Es zeigt uns, was zur Zeit, als Shakespeare den «Hamlet» und «Othello» schuf, für Bildungsideale herrschten, was für ein Interesse an der Verbreitung und Erweiterung der Wissenschaften vorhanden war. Aber die Bemerkung muß sich doch schon der oberflächlichsten Betrachtung aufdrängen: es kann kaum etwas Verschiedeneres geben als den Geist, der den «Hamlet» und «Othello» und «Macbeth» schuf, und den Geist, der in den Kümmer-spaltereien des «Advancement of Learning» so ziemlich sein Bestes gab.

Ich denke, wir können jetzt überhaupt allmählich laut und klar aussprechen, daß in der Geistesanlage zwischen Bacon und seinen drei gewaltigen Zeitgenossen ein fundamentaler Unterschied besteht. Wir werden auch Bacon immerhin einen weiten Horizont und eine rührende Begeisterung für die Wissenschaft zuerkennen, um so rührender, als er niemals etwas fand und Pallas Athene ihm nicht mehr Gunst gewährte als Lady Hatton oder Alice Barnham. Auch fehlt es ihm sicher nicht an bester Anwendung aller Regeln der Rhetorik: wir werden ihn gewiß ein Talent nennen, und in seinem eigensten Fach, als Jurist, sogar ein starkes, ja ein glänzendes Talent; allein das geheimnisvolle, herrliche Arcanum des Menschengeistes, das allein Neues, Großes, Unvergängliches schafft, das die Gesetze der Natur und Gottes entschleiert oder zur Freude von Auge und Herz erzgegossene Figuren schafft, die als unvergeßliche Bilder uns vor der Seele stehen bleiben — dieses große Arcanum, das den Menschen zum Halbgott stempelt, das fehlt ihm: — das Genie. Und alles, was typisch ist für das Genie: das Spontane, Unausgeklügelte, die plötzliche Inspiration, der innere Sinn für das Übersinnliche und die unsichtbaren Dinge. Es ist in der Welt wie in der Mathematik: das Irrationale, Unendliche, Imaginäre ist viel großartiger als alles was Maß und greifbare Realität besitzt und ein ungeheures Symbol für die metaphysischen Abgründe der ganzen *Natura rerum naturalium et divinarum*. Das haben nicht bloß die großen Mathematiker sehr wohl gewußt, sondern auch Shakespeare, dessen Worte fast wie eine Mahnung an Bacon klingen: «There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy.»

Auch für die dritte Periode, das Lebensende der Vier, bleibt die Lage genau die gleiche. Groß, überragend groß bleiben die drei Gewaltigen, jeder in seiner eigenen Art. Kepler, der «Kaiserliche Mathematiker», jetzt weltberühmt, schafft unermüdlich weiter, gottbegeistert, bis zum Ende, ein schönes Werk nach dem andern. Kaum hat er die Nachricht vom Teleskop und Galileis Entdeckungen gehört, so gibt er begeistert Kunde von ihnen in seiner «Dissertatio cum Nuncio sidereo», wo er das herrliche Wort prägt: «Geometria una et aeterna est, in mente Dei refulgens, cujus consortium hominibus tributum inter causas est, cur homo sit imago Dei.» Auch er erfindet nun ein eigenes, nach ihm benanntes Fernrohr mit zwei, später drei konvexen Linsen und verfaßt seine Dioptrik, die Lehre von der Brechung des Lichts (Augsburg 1611), und da es einmal zu Linz einen ganz ausgezeichneten Weinherbst gab, fiel dem Mathematiker auf, wie schlecht die Weinwirte ihre Fässer berechnen könnten; so schrieb er einen berühmten Traktat, «Nova Stereometria doliorum vinariorum» (1613), über den sich Dionysos und Apollon gleichmäßig freuen konnten; denn in diesem «österreichischen Weinvisierbüchlein» stehen schon die Keime der Integralrechnung. Das Herrlichste aber, was er in diesem Zeitraum vollbrachte, ist das zweite seiner Hauptwerke, die «Harmonice Mundi» (1619), die merkwürdigerweise Bacons Beschützer, König Jakob I. von Großbritannien, gewidmet war. Ich glaube, nebenbei gesagt, nicht, daß König Jakob dieses Werk verstand, und sicherlich war Bacon der letzte, es ihm zu erklären; das wäre weit über den Verstand des «greatest intellect of the human race» gegangen. Aber zum Ruhme Jakobs sei es gesagt, er wollte Kepler nach England berufen, weitherziger als die schwäbischen Pastoren, die seine Berufung in die Heimat hintertrieben.

Der Titel des Werkes geht bekanntlich aus von Keplers Glauben, daß in der Welt eine ungeheure Harmonie herrsche, so wie die Pythagoräer von einer Harmonie der Sphären geträumt hatten:

«Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschrieb'ne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.»

Es stehen wundersame und phantastische Dinge in dem Buch:
als Einleitung wieder die Herrlichkeit der fünf platonischen

Körper und ihre Proportionen; das dritte Buch ist eine musikalische Harmonielehre — auch hier hatte sich Kepler ganz eingearbeitet: ein wirklicher Magister *septem liberalium artium*. Und nun die Folgerungen im 4. und 5. Buch: ein gewaltiges Band der Harmonie umschlingt alle Dinge und Wesen in der Welt, vom kleinsten Embryo bis zum äußersten Stern. Zweifellos wirken die Gestirne auf das Geschick des Menschen; ihre großen und kleinen Achsen sind wie Saiten, die im Weltenraume ausgespannt sind; Kepler findet das Maß ihrer Schwingungszahlen, ihren Eigenton; er findet, daß nach diesen Verhältnissen alles im Raum wunderbar zusammenklingt und daß eine Riesenorgel zum Preise des Schöpfers durch das ganze Weltall erklingt: der Geist der Sonne ist der einzige Zuhörer dieses ungeheuersten aller Konzerte. Das ist wohl nur eine hochpoetische Phantasie dieses Neupythagoräers; aber es steht in diesem Buch auch das dritte große Keplersche Gesetz: ihn hatten so sehr die Distanzen der Planeten von der Sonne und ihr Verhältnis zueinander interessiert; jetzt hatte er das Gesetz: die Quadrate der Umlaufzeiten zweier Planeten verhalten sich wie die Kuben ihrer (mittleren) Entfernungen von der Sonne:

$$t^2 : t_1^2 = r^3 : r_1^3$$

Das ganze Werk ist ein ganz einzigartiges Gemisch von Poesie, Mystik und genialster wissenschaftlicher Potenz.

Ich will jetzt nur noch erwähnen, daß Kepler auch ein Werk über die Kometen schrieb: *De Cometis* 1619 (im Jahre 1618 waren drei erschienen); weiter eine glänzende *Epitome Astronomiae Copernicanae* 1618—21; er berechnet mit ungeheurem Fleiße Ephemeriden, widmet die für 1620 an Napier, den Entdecker der Logarithmen; schreibt selbst eine *Chilias Logarithmorum* (1624); beendet 1627 die Rudolfinischen Tafeln (Ulm), gibt einen Sternkatalog von 1005 Sternen (Tycho 777), berechnet Merkur- und Venusdurchgänge und schafft so rastlos fort bis zu seinem allzufrühen Tode. Man weiß, daß er seine Not hatte mit seinem Einkommen, es handelte sich um Auszahlung von 12000 fl. und sechs Kinder! (daß er verhungerte, ist durchaus unrichtig). Er ritt so nach Regensburg zum Reichstag vor den Kaiser; dort ist er (15. November 1630) gestorben und begraben worden. Das Sterbehaus wird dort gezeigt; sein Grab kennt man nicht mehr; ein Denkmal hat ihm Regensburg er-

richtet, desgleichen seine Heimat Weilderstadt; dort sitzt er, Zirkel in der Hand, Globus zur Seite, das herrliche Haupt zum Himmel gerichtet, eins der schönsten und stimmungsvollsten Denkmäler, das die Heimat dankbar und bewundernd einem Genius gesetzt.

Und ähnlich ersteigt Galilei auch den Gipfelpunkt seiner Leistung und seines Ruhmes, leider auch seines Unglücks. Seine letzten Werke sind der «Saggiatore» (1623), eine polemische Schrift über die Kometen; dann insbesondere der weltberühmte «Dialogo dei due massimi sistemi del mondo», wo in Form eines Viergesprächs die ptolemäische und kopernikanische Lehre einander gegenübergestellt werden, glänzend auch als literarische Leistung; weiter die «Dialoghi delle nuove scienze» und die «Discorsi»; er findet, daß die Wurfkurve eine Parabel sei, und entdeckt noch 1637 die Libration des Mondes. Dann erblindet dieser neue Tiresias, der von den Geheimnissen der Götter soviel gesehen; ein tragisches Geschick! Aber selbst die Erblindung ist nicht das Tragischeste in seinem Leben; dies ist der weltberühmte Prozeß, der den genialen Mann im Dienste der Wahrheit in schwere Seelenkonflikte und bittere Todesnot brachte. Es ist merkwürdig, daß alle die vier, von denen wir reden, ihre Prozesse hatten, und da sie so stark mit ihrer Persönlichkeit verwoben sind, wollen wir doch von jedem ein Wörtchen sagen. Was Galilei anlangt, so kam er von 1611 ab auch nach Rom; seine Entdeckungen und seine ganze Genialität wurden hoch bewundert, die höchsten Würdenträger, Kardinäle und der Papst selbst, brachten ihm größtes Interesse entgegen. Da entdeckten die Heißsporne der Inquisition, wohl stark unter Beihilfe und lebenswürdiger Anleitung von Galileis neidischen Kollegen, daß in der Bibel Josua der Sonne gebot, stille zu stehen. Folglich ist es die Meinung der Bibel, daß die Sonne sich bewegt, und die Theorien von Kopernikus und Galilei sind falsch. Aus dem gleichen Grunde hatte schon Luther den Kopernikus als einen Narren verspottet, der die Welt auf den Kopf stellen wolle. Es gab nun eine Untersuchung, 1616; diesmal lief sie noch glimpflich ab; Kardinal Bellarmine, der Papst selbst waren zur Milde gegen den großen Entdecker geneigt: er dürfe nur nicht so direkt dogmatisch behaupten, daß die Sonne stille im Zentrum stehe; so als Hypothese, wie bei Kopernikus, könne man es ja vielleicht mit anhören. Und so versprach nun auch Galilei,

die These nicht mehr so dogmatisch zu vertreten. Dieses Versprechen hat er 16 Jahre später gebrochen: er hielt eben seine Ansicht für richtig und dachte, bei seinem nunmehrigen Ruhme könne er die Aufstellung der These wieder wagen. Diesmal wurde es nun wesentlich schärfer, um so bitterer, als Galilei nun 70 Jahre alt war. Es war diesmal schon eine hochnotpeinliche Untersuchung; es handelte sich in den Augen der Richter um einen Rückfall in häretische, antibiblische Lehren unter Bruch eines feierlichen Versprechens. So wurde Galilei verurteilt, als der Häresie verdächtig, zur Haft nach dem Belieben des Tribunals, und zur Buße sollte er drei Jahre lang einmal in der Woche die sieben Bußpsalmen beten. Die Haft ist wohl ziemlich milde gehandhabt worden; er war zuerst monatelang in Siena bei seinem Freund, dem Erzbischof, im erzbischöflichen Palais; er durfte dann nach Florenz zurückkehren, wo er bis zu seinem Lebensende in der Villa Martellini wohnte.

Viele zweifelhafte und direkt unwahre Behauptungen haben sich an diese traurige Affäre gehängt, und wenn man versucht, in das Dickicht der Prozeßakten und der daran anknüpfenden leidenschaftlichen Kontroversen einzudringen, drängt sich einem Schritt für Schritt die Frage des Pilatus auf: «Was ist Wahrheit?» Sicher ist es bitter traurig, daß der 70jährige Greis für seine großartigen Entdeckungen diesen Leidensweg gehen mußte, und gewiß ist Galilei einer der größten Märtyrer der Wissenschaft. Aber es ist auch hinzuzufügen, daß der Spruch der Indexkongregation nie von einem Papst bestätigt worden ist; die Verantwortung dafür ruht ausschließlich auf einem Disziplinarkollegium, das keineswegs die Kirche repräsentierte, und den ganzen Spruch hat 1757 Papst Benedikt XIV. wieder aufgehoben. Und Bernard Shaw, der jedenfalls immer den Vorzug hat, originell zu sein, hat gesagt, die Kirche könnte eigentlich nichts Besseres tun, als Galilei, der sich ja völlig unterworfen hat, heilig zu sprechen, wie sie es bei der Jungfrau von Orléans trotz des Fehlspruches eines Provinzialkollegiums getan hat.

Ähnliche Verfolgung und schwere Seelenqualen wie Galilei, eine darunter, scheint mir, auch von weltgeschichtlicher Bedeutung, hat Kepler auszustehen gehabt. Ich will nicht davon reden, daß ihn der Pastor seiner Gemeinde vom Abendmahl ausschloß, weil sein engerer Glaube nicht identisch war mit

dem Keplers (Kepler hat dafür den intoleranten Mann bei einer Protestantenverfolgung geschützt, einer der schönsten Züge in seinem edlen und vornehmen Charakter); aber als Kepler gern in seine schwäbische Heimat zurückgekehrt wäre, hat man ihn, den größten Sohn seines Landes und seine stolzeste Zier, verhindert, eine Stelle anzunehmen, da das «Letzköpflein» nicht genau so glaubte wie die Pastoren von Stuttgart oder Tübingen. Schwaben hat an Kepler genau die gleiche Sünde begangen wie Florenz an Dante. Ja, es ist noch Schlimmeres zu vermelden. Der Aberglaube einiger Landsleute bezeichnete Keplers Mutter als Hexe; so eilte der große Astronom in seine Heimat, hat ein volles Jahr seine ganze Energie und Autorität aufgeboten, um seine 74jährige Mutter vor der Folter und dem Feuertode zu bewahren. Die Frau hatte, wie es scheint, wohl eine scharfe Zunge, das war ihr Fehler, benahm sich aber angesichts der Folter und des Feuertods mit gewaltigem Mut, nicht unwürdig des großen, tapferen Sohnes, den sie geboren. Wäre sie ein gewöhnliches Weib gewesen, so wäre die tapfere Schwäbin verloren gewesen; doch ihr berühmter Sohn hat sie nach hartem Kampfe frei bekommen; freilich hat sie diese Katastrophe nur um ein paar Monate überlebt. Ich sage, auch dieser Prozeß hat weltgeschichtliche Bedeutung. Es spielt also auch Kepler, neben dem edlen Friedrich Spee, eine Hauptrolle in der Befreiung der Menschheit von dem fürchterlichen Hexenwahn. Aber auch dies ist gewiß ein erschütterndes Bild aus der Weltgeschichte: dieser Sohn und seine Mutter vor dem Hexenrichter, als ob der Teufel ihn gezeugt! Wahrhaftig, der schrecklichste der Schrecken, das ist der Mensch in seinem Wahn!

Wir haben weiter von Shakespeares letzter Lebenszeit zu sprechen. Er hat von den Vieren das geringste Lebensalter erreicht und ist zuerst unter ihnen dahingegangen. Doch hatte er seinen Kreislauf völlig vollendet und alle Möglichkeiten seiner Kunst gänzlich ausgeschöpft. Nach dem herrlichen Festreigen seiner Lustspiele, nach seiner Darstellung größter Taten der englischen Geschichte, nach dem Sturm der Tragödien, wo er die ganze Furchtbarkeit des Menschenschicksals und die tiefsten Tiefen der Menschenseele, ihre edelsten Affekte und ihre schrecklichsten Leidenschaften dargestellt hatte, kommt nach des Tages machtvoller Arbeit die große Ruhe über diesen Götterliebhaber; zum Schluß ist Verzeihung, Vergebung, Menschenliebe sein

Thema. Mit noch nicht 50 Jahren hinterläßt er der Nachwelt noch eines seiner wundervollsten Werke, sprachlich, technisch, inhaltlich. Noch einmal taucht seine Phantasie wie im «Sommer-nachtstraum» in die übersinnliche Welt; er schafft uns einen Zauberer, der seine eigenen Züge trägt, einen dienenden Geist Ariel, ein Liebespaar wie selige Figuren von Fra Angelico, Ferdinand und Miranda, und nimmt so von der Bühne und von uns Abschied, eigener, großer Art gemäß. Er ist einer der wenigen Sterblichen, die den Ring ihres Daseins vollständig gerundet.

Bacon hat ihn zehn Jahre überlebt. Verstandesmenschen pflegen länger zu schaffen als Phantasiemenschen, Künstler und Dichter. Doch wird man kaum sagen können, daß Bacon die Werke seines mittleren Mannesalters noch übertroffen hätte. Allerdings schmettern die Fanfaren des aufgeblasenen Mannes wieder mächtig. So schrieb er vielleicht schon 1603 den «Temporis partus masculus» (alles andere vorher war offenbar weibisch und weichlich gewesen!). Es ist schon ein Ruhm, sagt er, eine einzige Erfindung gemacht zu haben; wer aber die Erfindung macht, welche die Potentialität aller Erfindungen einschließt, der wird der Entdecker aller Entdecker genannt werden und hoch stehen über allen Eroberern, Gesetzgebern und Reichsgründern. Eine solche Erfindung ist nun in der Tat nach seiner Meinung sein «Temporis partus masculus», der die Hochzeit zwischen dem menschlichen Geist und den Dingen zuwege bringen wird, die eine herakleische Nachkommenschaft erzeugen und die Welt von all den Theorien säubern werde, die Aristoteles und die andern Philosophen in sie gesetzt hätten; — wen zwingt dieser Titel eines «Partus» nicht, sofort wieder an Horaz zu denken?

Ähnlich schreibt er nach dieser zweiten Couvade im «Valerius Terminus» von seiner neuen Methode, nach der alle, auch die mittelmäßigsten Köpfe, erfinden könnten, wie der schlechteste Zeichner einen Kreis machen könne, wenn man ihm einen Zirkel in die Hand gebe. Und in der «Redargutio Philosophiarum»: «Ihr meint, meine Söhne, ihr seid reich an Wissen, aber ihr seid sehr arm. Denn all euer Einkommen für Gegenwart und Zukunft besteht aus der Arbeit von sechs Menschen: Aristoteles, Plato, Hippokrates, Galen, Euklid und Ptolemäus!» Nun, diese sechs haben immerhin eine ganz anständige Leistung vollbracht. Bezeichnend aber für Bacon ist, daß er nicht von mehr weiß.

Ich übergehe «De Sapiencia Veterum» mit seiner allegorischen Deutung griechischer Mythen. Die Schrift ist nicht ohne Reiz, trotzdem sie fast ganz phantastisch ist, oder vielleicht gerade deswegen, weil hier neben tüftelnder, nach meiner Meinung falscher, Auslegung auch die Phantasie eine Rolle spielt. Die Baconianer liegen auf dem Bauch vor Bewunderung über die ungeheure Belesenheit Bacons in der klassischen Literatur; bei mir schrumpften die Embryonen eines solchen Respekts sehr schnell zusammen, als ich merkte, daß er das in der Hauptsache alles aus Natalis Comes abschreiben konnte (der bekanntlich auch Spencers entzuckender Schöpfung der Britomartis zugrunde lag).

Weitere kleine Schriften übergehe ich, wie «De Fluxu et Refluxu maris», über Ebbe und Flut (Bacon gibt natürlich eine falsche Lösung des Problems, Kepler hat die richtige gefunden); ganz rückständig ist auch seine «Descriptio Globi Intellectualis» und sein «Thema Coeli». Ganz köstlich ist seine Klage über die Rückständigkeit der Astronomie: der blinde Tor merkte auch jetzt noch nicht, daß er im Zeitalter ihrer glänzendsten Entdeckungen stand!

Nun werden seine literarischen Arbeiten mehr und mehr durch eine glänzende Karriere unterbrochen. Die Schmeicheleien, die massiv und dickgesät im «Advancement of Learning» standen, hatten ihren Zweck beim König nicht verfehlt; im Jahre 1607 wurde er endlich, zwar noch nicht Attorney-general, aber doch Solicitor. Und zehn Jahre später erstieg er in rapidem Lauf Jahr für Jahr die höchsten Würden und wurde schließlich Lordkanzler von England. Bald danach erschien auch das bekannteste Werk aus dieser Zeit, das mit so lauten Fanfaren längst angekündigte «Novum Organum». Dies ist im Gegensatz zum alten Organon des Aristoteles die großartige neue Methode, mit der jeder Philister die größten Dinge entdecken kann, die Einführung der Demokratie in die Wissenschaft (die stets aristokratisch bleiben wird, trotz Bacon und dem «Novum Organum»). Das erste Buch, die Einleitung, schimpft ungefähr in derselben Weise gegen die großen Geister des Altertums, wie der Dutzend-Sozi unserer Zeit gegen das fluchwürdige alte Régime geschimpft hat — gegen Aristoteles und gegen Plato, und gibt zugleich eine herrliche Charakteristik der Griechen, nicht ahnend, daß er hiermit die beste Charakteristik zwar nicht

von den Griechen, wohl aber von sich selbst gibt: die Griechen seien eigentlich alle Sophisten; ihre Lehren seien *«verba otiosorum senum ad imperitos juvenes . . . Et certe habent id quod puerorum est: ut ad garriendum prompti sint, generare autem non possint; nam verbosa sapientia eorum, et operum sterilis.»* Man faßt sich an den Kopf bei solchem Urteil: *«Graeci . . . generare non possunt!»* Die Griechen, die alle Wissenschaften geschaffen haben: Philosophie, Mathematik, Geschichte, Naturwissenschaften, Astronomie, dazu das größte Epos der Welt, mit die schönsten Dramen und lyrischen Gedichte, die es gibt: dazu Tempel und Statuen der Götter, wie sie die größten Künstler im Lauf der Jahrhunderte nicht übertreffen konnten: *«generare non possunt!»* Mit seiner neuen Methode wird es ja nun anders werden; da wird es keine Genies mehr brauchen; auch ein Proletarier des Geistes kann da Entdeckungen ohne Zahl und Ende machen: *«Nostra enim via inveniendi scientias exaequat fere ingenia, et non multum excellentiae eorum relinquit.»* Also *«freie Bahn für die Mittelmäßigkeit!»* Darum schwärmt die Mittelmäßigkeit so für Bacon. Aber man hat seit den letzten drei Jahrhunderten nichts von Entdeckungen gehört, die die Proletarier des Geistes nach den Methoden Bacons gemacht hätten. Und das wird wohl auch so bleiben. Jedenfalls so lange vorderhand unser Herrgott noch die Gaben der Menschen verteilt. Und der ist kein Gleichmacher.

Nun aber kreißeln die Berge in schwersten Geburtswehen. Jetzt kommt im 2. Buch das große Geheimnis, die wundertiefe Prüfung jeden Geschehnisses nach Instanzen und ihren Negationen, mit langen Tafeln, Exklusion und Rejektion der negativen Instanzen; dann muß schließlich doch ein Sprung des *«intellectus»* kommen und die *«vindemiatio prima»* ergeben; weiterhin hat man besonders die *«prerogative instances»* zu beachten (gleich 27 Stück), *solitary* und *migratory instances*, Analogie und Parallelen, *deviating instances*, ganz besonders aber die *crucial instances*, auch noch *polychrest* und *magical instances* . . . Schließlich bricht das Werk plötzlich ab, und wir bleiben, betäubt von so vielen greulichen Namen, mitten in einer Sackgasse stehen. Hier haben wir also den *«Temporis partus masculus»*, die alleinseligmachende Methode aller Wissenschaft.

Es ist in der Tat schwer, sich angesichts dieser wundervollen Hodegetik zu wissenschaftlicher Erfindung des Lachens zu

enthalten. Die Frage der Induktion hatte mich auch schon vorher lebhaft interessiert, da ich seit meinen Studentenjahren mehr oder weniger unbewußt mit ihr operiert hatte; auch waren wir Fuchse im mathematischen Kolleg reichlich auf die Macht der Induktion hingewiesen worden. So hatte ich, nach Auffindung des Satzes, daß die Potenz des Schwerpunkts eines Dreiecks auf den Umkreis $= \frac{1}{9} (a^2 + b^2 + c^2)$ ist, natürlich sofort den Induktionsschluß auf ein Kreisviereck, Kreispolygon, schließlich allgemein auf ein der Kugel eingeschriebenes Polyeder gemacht. Man sagt sich ja intuitiv sofort, daß dann wohl alle Seiten und Diagonalen dran glauben müssen und tatsächlich erweitert sich die Formel zu $\frac{1}{n^2} (s_1^2 + s_2^2 + \dots s_n^2 + d_1^2 + d_2^2$

$+ \dots + d_n^2)$. Oder, da das Fußpunktsdreieck eines Punktes konstanten Inhalt hat mit der Potenz des Punktes auf den Umkreis, also für Kreise um den Mittelpunkt des Umkreises mit den baryzentrischen Koordinaten $\sin 2\alpha$, $\sin 2\beta$, $\sin 2\gamma$, machte ich ähnliche Induktionsschlüsse für Polygone. Das nannten wir Induktion, die griechische *ἐπαγωγή*, und mit dieser Art von Induktion kann man allerdings eine Menge schöner Dinge finden. Wobei das Schwierige keineswegs der Induktionsschluß an und für sich ist, sondern der fest und oft nicht leicht zu begründende mathematische Beweis der Richtigkeit eines Schlusses von n auf $n + 1$. So weiß ich nun noch wohl, mit welcher Spannung ich einstens Bacons «Novum Organum» zum erstenmal las, wie die Spannung mehr und mehr in Erstaunen, dann in ein Lächeln und schließlich in Hohnlachen überging. Diese 28 Stück der «Tabula essentiae et praesentiae», die 32 Stück negativer Instanzen in der «Tabula declinationis sive absentiae in proximo», die 41 Abteilungen in der Tafel der Grade, der ganze Stacheldraht von Exklusionen und Rejektionen und polychresten Instanzen! Wahrhaftig, sagte ich mir, es ist kein Wunder, daß Bacon nie etwas gefunden hat. Dieser lächerlich pedantische Kram bedeutet ja Mord und Totschlag jeder Intuition und jeder wissenschaftlichen Phantasie. Allerdings will ich gestehen, daß mich zuerst der Hokusfokus pompöser Worte auch etwas gefangen nahm (die geistvoll dargestellten vier Idole können es einem schon antun, namentlich solange man nicht weiß, daß Bacon sie in der Hauptsache von seinem originelleren Namensbruder Roger Bacon abschrieb). Aber

dieser Dunst verflog, als ich mir in übermütigem Jugendhumor an einem einfachen Beispiel diesen ganzen lächerlichen Prozeß der Baconschen Induktion klarmachte. Wenn einem alten Weib ihre Henne ausgekommen ist und ihr Ei auswärts gelegt hat, was wird sie tun? Sie geht wohl in ihren Garten und sucht nach der Henne, ob sie etwa in des Nachbars Garten hinübergeschlüpft sei. Nach Norden und Süden und Osten sieht sie kein Loch, wohl aber nach Westen gleich drei oder vier. Also wird sie hier irgendwo durch sein. Dies ist die «vindemiatio prima» der tiefsinnigen Untersuchung. Von den drei oder vier Löchern ist nun eines so klein, daß die Henne unmöglich durchschlüpfen konnte; das alte Weib macht also den logischen Prozeß der Rejectio oder Exclusio. Aber die anderen Löcher sind ihr jetzt prärogative Instanzen; diese sind jetzt in erster Linie zu beachten: da wird sie durch sein. Und jetzt sieht sie, daß an einem mittelgroßen Loch noch die Federn ihrer Henne hängen — das ist die crucial instance —, das dient ihr als crux und erfolgreicher Wegweiser. So findet das alte Weib ihre Henne, und hoffentlich auch ihr Ei, nach den Methoden des «Novum Organum», ohne das großartige Werk studiert zu haben. Also hinter all diesen bombastischen Phrasen des Werkes verbirgt sich nichts als simpelste Alte-Weiber-Weisheit. Diese Methoden sind so alt wie die Welt. Eva im Paradies hätte sie gewiß schon angewendet, wenn ihr ihre Hennen durchgegangen wären. Auf dieses Werk Bacons würde so allerdings der Titel eines Shakespeareschen Werkes glänzend passen: «Much Ado about Nothing». Sir Edward Coke hat es «eine würdige Last für ein Narrenschiff» genannt; das ist freilich ein bißchen stark und Sir Edward Coke war Bacon gegenüber doch wohl ein klein wenig befangen.

Was Bacon in seiner kolossalen Einbildung nicht ahnte, war, daß zu seiner Zeit tatsächlich eine neue großartige Methode sich vorbereitete, um die allerschönsten Gesetze der Natur zu finden: Archimedes und Kepler (in jenem gottgesegneten Weinjahr!) hatten sie vorbereitet, zwei andere Geister, neben denen Bâcons Licht ebenfalls ein arg kleines Stümpfchen ist, haben sie voll ausgebildet, Leibniz und Newton. Freilich, wenn sie auch noch zu seiner Zeit ausgebildet worden wäre, hätte Bacon die Differential- und Integralrechnung ebensowenig verstanden wie die Werke Keplers. Auch hat diese Methode noch nie ein altes Weib angewendet, weder früher noch später.

Von dem wüsten Steinhaufen naturwissenschaftlicher Quisquilien, den Bacon noch, abgesehen von seinem «Advancement of Learning» und seinem «Novum Organum», für seine «Instauratio magna» ansammelte, wollen wir lieber schweigen: allerhand «Prodromi», «Historiae», «Phaenomena», eine «Sylva Sylvarum», Listen von Wissenschaften und kleinen, lächerlichen Pseudowissenschaften, wie sie jeder Schreiber oder Anfänger im Bibliotheksdienst herstellen könnte.

Milder wollen wir über eines seiner letzten Werke urteilen, das erst posthum 1627 herauskam. Auf einer fernen Insel weit draußen im Stillen Ozean haust eine Gesellschaft von Weisen, die griechisch, lateinisch und hebräisch sprechen, lauter Baconianer, die den Geheimnissen der Natur nachspüren wollen und die dort abgöttisch verehrt werden. Die sitzen bald drunten in Höhlen, wo sie die Prozesse der Abkühlung und des Gefrierens studieren, bald hausen sie auf Türmen und Bergen, um auf das Wetter aufzupassen, oder an Seen und Tümpeln, wo sie den Fischen zuschauen, bald sitzen sie vor Mist- und Düngerhaufen, an denen sie Experimente machen (viel Vergnügen dazu! denkt der Leser); andere machen gute Luft oder sind Pomologen und impfen und ppropfen und okulieren; sie können ganz neue Pflanzen machen (als ob es nicht schon mehr als genug gäbe!), machen auch neue Schlangen (eine besonders nützliche Sekte!); Apotheken haben sie, Schallhäuser, Echos, Riechhäuser, Schießpulver, Feuerwerke, Zeppeline, Unterseeboote, Uhren und das Perpetuum mobile — was der geniale Übermensch Bacon nicht alles geahnt hat! Man kann diese «Atlantis» immerhin mit einigem Vergnügen lesen; es ist doch ein bißchen Phantasie darin. Freilich war solche Erfindung nicht schwer, nachdem Sir Thomas More diese Art romantisch-exotischen Zaubers in seiner «Utopia» geschaffen hatte. Doch kann man sich am Ende bei der Schilderung dieser weisen Baconianer im «Salomo-Haus» des Lächelns nicht mehr erwehren; es ist doch schließlich die Weisheit von Apothekerlehrlingen, Gärtnerburschen, Schlossergesellen und Klempnergehilfen, die da als hohes Ziel gepriesen wird. Nichts von idealer Tätigkeit, keine Spur; die Welt wäre entsetzlich langweilig und matter-of-fact, wenn sie von diesen alten Hanswursten von Bensalem regiert würde. Swift hat wohl an diese komischen alten Patrone im Solomon's House der Insel Bensalem gedacht, als er Name und Begriff der Struldbrugs schuf.

Wie hoch steht doch Shakespeare wieder über Bacon! Auch er hat ja eine Gesellschaft auf eine ferne Insel im Westen gebracht. Aber welche Poesie und Musik geht durch sein Stück hindurch! Was ist der lächerliche alte Oberbonze Bacons, mit all seinem Pomp, seinen reichen Kleidern und Schuhen, seinem Prachtwagen und seinem Gefolge in Samt und Seide gegen Prospero? Der Unterschied zwischen Shakespeare und Bacon ist eben der, daß Bacon nicht zaubern kann. Wir befinden uns in dieser «New Atlantis» wohl in Salomos Haus, aber Bacon besitzt nicht Salomos Ring, mit dem man die Geister beschwört, die die Geheimnisse der Welt enthüllen. Die sind wohl auf Keplers und Galileis Wink gekommen, und auch auf den Wink von Shakespeare-Prospero; auf Winke von Bacon kommen sie nicht.

Leider müssen wir noch von der großen moralischen Katastrophe Bacons reden. Wie schon gesagt, war er 1607 Solicitor-general geworden. Ausnahmsweise war er nun einmal dankbar: er vertrat nun in jedem Parlament die Sache der Krone mit Feuereifer, und meist handelte es sich um recht unpopuläre Prärogative der Krone, oder um die Bezahlung der ungeheuren Schulden des Königs (sie waren zwei würdige Kumpane, der König und Bacon; der König hatte noch viel mehr Schulden als Bacon selbst). Bacons Feind und Nebenbuhler, Sir Edward Coke, stand meist auf der andern Seite und war für das Recht gegen die absolutistischen Ansprüche der Krone; Bacon aber ermunterte den König zum Widerstand, schmeichelte sich sehr bei dem allmächtigen Günstling, dem Herzog von Buckingham, ein und erlebte so den Triumph, daß sein Hauptfeind Coke schließlich wegen seines Widerstandes vom König entlassen und abgesetzt wurde (1616). Für die Stuarts und ihren Thron wäre es wohl besser gewesen, wenn Jakob den Ratschlägen Cokes und nicht Bacons gefolgt wäre; denn Bacon förderte die absolutistischen Neigungen des Königs, die als schlimme Erbschaft auf dessen Sohn Karl I. übergingen und ihn schließlich aufs Schafott brachten. Aber jetzt machte Bacon glänzende Karriere; er wird Attorney-general, Lord Chancellor, Viscount St. Alban (1621). Jedoch dauerte die Herrlichkeit nur ein paar Jahre. 1621 begann ein neues Parlament zu tagen; an der Spitze der Opposition stand Sir Edward Coke; gleich zu Anfang beantragte dieser die Untersuchung von Mißbräuchen, und Bacon

wurde der Bestechlichkeit angeklagt: er habe als Richter Geldgeschenke angenommen (Bacon nämlich lebte, wie sein Oberbonze in der Atlantis, mit gewaltigem Aufwand, kaufte Landhäuser, hielt sich eine riesige Dienerschaft, die selbst wieder Wagen und Pferde hatte). Zwanzig Fälle der Bestechung wurden schließlich eruiert; Bacon, den ja nur seine Peers, die Lords, richten durften, mußte sich schuldig bekennen; winselnd bat er um ein mildes Urteil, aber die Strafe war hart, sehr hart: Verlust seiner sämtlichen Ämter und des Sitzes im Parlament, £ 40.000 Geldbuße, Verbannung vom Hof, Gefangenschaft im Tower nach Belieben des Königs; nur sein Peerstitel wurde ihm belassen (hierfür gab es gerade zwei Stimmen Majorität). Auch wer Bacon nicht gewogen ist, wird den Spruch vielleicht hart finden; der König, der selbst ein schlechtes Gewissen hatte, hat ihn gemildert, so gut er konnte; er entließ ihn aus der Haft und schon im folgenden Jahre durfte er sich wieder in London zeigen. Aber er blieb mit Schimpf und Schande seines hohen Amtes entsetzt und ist auch nie wieder im Parlament erschienen; seine Mannesehre war dahin. Es ist ein tragisches Beispiel, zu welchem Ende Eitelkeit und Strebertum ohne moralische Größe auch einen hochbegabten Mann führen können.

Ungern bin ich auf diese Prozesse und persönlichen Angelegenheiten eingegangen. Allein «Das ist der Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böses muß gebären»: da die Baconianer soviel Wert auf die Herausarbeitung der Persönlichkeit legen (wobei sie recht haben), dabei aber Shakespeare mit den gemeinsten und verlogenen Schimpfwörtern belegen, wie z. B. «the mean, drunken, ignorant and absolutely unlettered rustic of Stratford» oder «the sordid money-lender of Stratford», oder «the swine without a head, without brains, wit, anything indeed, ramping to gentility» usw., während sie die jämmerlichen Mängel ihres Götzen als Mann, physisch und moralisch, wohlweislich zu unterdrücken suchen, müssen wir uns im Interesse der Wahrheit wehren. Wie man in den Wald hineinruft, so ruft es heraus, und die Baconianer selbst sind es, die ihrem Götzen am meisten Schaden antun. Übrigens wollen wir unparteiisch sein. Der money-lender und die schweren Prozesse, von denen die Rede war, erinnern uns auch bei Shakespeare an eine Seite, die uns nicht sympathisch ist. So groß er dasteht als Restitutor der zerrütteten Verhältnisse seiner Familie, doppelt groß, da

seine Kollegen in Apoll wegen ihres leichtsinnigen Lebenswandels fast alle früh zugrunde gingen, seine gerichtlichen Klagen gegen Hinz und Kunz wegen ein paar Schillingen wollen uns auch nicht behagen. Das ist aber auch sein einziger Fehler. Zeter und Mordio zu schreien, wenn ein Dichter in den Kreis von Eros oder auch Dionysos kommt, überlassen wir stumpfsinnigen Puritanern. Und dann, was Heinz und Kunz angeht, es gibt schon auch Schuldner, die den gutmütigsten Gläubiger zum Ingrimme reizen können. Doch wollen wir nicht leugnen, daß schon Shakespeares Vater ein ziemlicher Prozeßhansl gewesen zu sein scheint, und also der Sohn in dieser Hinsicht erblich belastet war. Er sah dafür aber auch bei seinem Vater, dem Bürgermeister von Stratford, jedenfalls frühzeitig in mancherlei Prozesse hinein, die für diesen großen Psychologen ihre Reize haben mußten. Und da sehen wir abermals die Überlegenheit des Genies über das Talent. Nicht Bacon, der große Jurist, sondern Shakespeare hat uns den berühmtesten aller Prozesse vorgeführt, den Kampf auf Leben und Tod zwischen dem starren Buchstabenrecht und dem Recht, wie es das Herz und das natürliche Gefühl verlangt. Kein Prozeß, den Bacon geführt hat, nicht einmal der infame Essexprozeß, ist so bekannt, wie Shakespeares unsterbliche Schöpfung, darin die zwei hochdramatischen Antagonisten, Shylock und Portia, zwei Meisterstücke dichterischer Porträtierkunst. So ist es, wenn man ein ποιητής ist und Gestalten schaffen kann, was eben Bacon vollständig versagt war. Das ist aber gerade die Essenz des Dramatikers.

Ich denke, wir können nun zusammenfassen und das Fazit unserer Betrachtungen ziehen. Es ist nicht uninteressant, die merkwürdigen Schicksale der Vier zu vergleichen. Die zwei größten Götterliebtinge sind wohl Kepler und Shakespeare gewesen. Kepler, aus armem, vielleicht dennoch adligem Hause aufgestiegen, glänzend als Student, glänzend als junger Lehrer zu Graz und Linz, glänzend als «Kaiserlicher Mathematiker», stolz-demütig sich bewußt, daß ihn sein Herrgott gewürdigt, den Menschen seinen Weltenplan zu enthüllen, und wenn auch mit Glücksgütern nicht reichlich gesegnet, von der ganzen Welt anerkannt und verehrt. Shakespeare, aus behäbigem Hause und eher besseren Verhältnissen stammend; des Bürger-

meisters von Stratford Sohn, früh seiner Leidenschaft fürs Theater frönend, früh schon durch Geisteskraft und Liebenswürdigkeit selbst den Neid bezwingend, die verschlimmerten Verhältnisse seiner Familie einrenkend, von hohen Aristokraten zum Freund erwählt und selbst mit einem Wappenbrief ausgestattet, in seinem Beruf von der Pike auf dienend, vom einfachen Soldaten hinauf zum Generalfeldmarschall des Dramas — so hat er durch seinen Ruhm seine Heimat zu einem Wallfahrtsort ersten Ranges gemacht und das kleine Landstädtchen zu einem der heiligsten Plätze Englands.

Anders das tragische Ende der beiden andern: tiefer Sturz nach höchsten Ehren, aber bei Galilei unschuldig, tragisch, tief ergreifend; bei Bacon selbstverschuldet, schmählich, unentschuldigbar; vom höchsten Amte Englands abgesetzt wegen Bestechlichkeit! Des Dichters Wort dröhnt uns in den Ohren: «Der Übel größtes aber ist die Schuld.» Und wissenschaftlich? Während Galilei und Kepler sich die Stirn mit dem Lorbeer eines Triumphators aus dem Reich des Geistes umwinden können — wie werden wir über Bacon als Mann der Wissenschaft urteilen? Wohlgemerkt, über die Möglichkeit, daß Bacon die Dramen Shakespeares gedichtet habe, möchte ich an dieser Stelle kein weiteres Wort verlieren. Ich wollte hier nur die Stellung Bacons in der Wissenschaft neben seinen so viel größeren Zeitgenossen näher beleuchten, dabei vor der heillosen und lächerlichen Überschätzung des Mannes warnen und so die Hauptwurzel dieser törichten Idee zerstören helfen. Für mich besteht überhaupt die ganze «Baconfrage» darin, ob Bacon wirklich zu dem Areopag der wahrhaft Großen gehört, die die Wissenschaft irgendwie vorwärts gebracht haben, und ich glaube, daß auch diese Frage ebenso eindeutig beantwortet werden kann, als wir das törichte Hirngespinnst einer «Horde schlechter Dilettanten» (wie sie Georg Brandes genannt hat) weit von uns weisen. Wir wollen zu der Entscheidung dieser Frage an einen gewiß kompetenten Gerichtshof schöpferischer Geister aus der Zeit Shakespeares selbst und auch aus den folgenden Jahrhunderten appellieren. Wir haben schon Keplers Meinung angedeutet. Der große Schwabe nennt ihn nie, in der ganzen großen Folge seiner Schriften nie, trotzdem sich reichlichst hierzu Gelegenheit geboten hätte. Wie sollte er auch — er, bei dem die großen neuen Ideen wie Blitze einschlugen,

was sollte er mit der lächerlichen impotenten Methodologie Bacons? Der hatte ja zudem im Brustton überlegenen Besserwissens die Lehren von Kopernikus, Galilei und Kepler, den wahren «*Temporis partus maximus*», als «*falsissima*» bezeichnet. Was konnte Kepler gegen solch rückständigen, großsprechenden Mann für Gefühle hegen — Mitleid oder Hohn? Und Galilei? Meines Wissens bezieht sich auch Galilei nie auf ihn. Wie sollte er auch Bacon brauchen? Galilei war doch der gottbegnadete, geborne Experimentator, der wirkliche, erfolgreichste Experimente machte, lange bevor Bacon darüber schwatzte. Zudem haben wir schon gehört, wie Galilei die Logik haßte. Kein Wunder für seine Zeit! Wenn er schon von der aristotelischen Logik und ihren Deduktionen nicht viel hielt, mit welchem Hohnlachen würde er wohl die unfruchtbare Induktionsweisheit des «*Wundermannes*» aufgenommen haben? Für diese beiden Genies war ja Bacons «*Förderung*» der Wissenschaften «*sicut progressus canceri, quando regreditur*».

Und was hat wohl Shakespeare selbst über Bacon gedacht? Es gibt herrliche Logiker, die da meinen, Bacon hätte seinen Namen ja selbst in die sogenannten Shakespeare-Dramen eingeschmuggelt, an der Stelle wo es heißt: «*Hang-hog is Latin for bacon.*» Wie piffig von dem Wundermann! Wir wollen von dieser Stelle lieber absehen: Bacons Autorschaft sollte man doch psychologisch nicht für möglich halten, und schon aus chronologischen Gründen möchte ich auch nicht an eine bewußte Stichelei Shakespeares gegen Bacon glauben. Denn es ist mir auch zweifelhaft — ganz abgesehen von der Derbheit der Worte —, ob Shakespeare schon so früh, zur Zeit, als er seine Jugendwitze über Lateinpedanten machte, jener Streberseele besondere Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Die «*Lustigen Weiber von Windsor*» fallen allerdings bereits in die Zeit, wo zwar Shakespeare wohl in der *Mermaid*, Bacon aber im Schuldgefängnis saß. Anders aber und unzweideutig stand es um die Zeit, wo Shakespeare den «*Hamlet*» schrieb. Da hatte der ehrgeizige Streber Shakespeares bewunderte Freunde Essex und Southampton in den Kerker oder aufs Schafott gebracht, und die zornigen Ausbrüche der edeln Seele des großen Dramatikers und treuen Freundes über höfisch-kriechende Niedertracht sind sicher unter dem Eindruck dieser Geschehnisse und Bacons schmachvollen Benehmens gegen seinen großen Wohltäter Essex

abgefaßt. Ich erinnere mich eines unvergeßlichen Spaziergangs mit Kuno Fischer auf das Heidelberger Schloß, wo wir diese Dinge miteinander diskutierten. Der große Historiker der Philosophie und ausgezeichnete Kenner Shakespeares und Bacons, der ja freilich Bacon wesentlich höher einschätzte als ich, hat mir doch zugegeben, daß Shakespeare für Bacon nichts anderes als Verachtung fühlen konnte.

Aber vielleicht, so könnte man einwenden, vielleicht waren die Zeitgenossen Bacons, auch ein Galilei und Kepler, noch nicht erleuchtet genug, um solchen Wundermann, den Lichtbringer und Fackelträger einer neuen Zeit, völlig zu begreifen. Zitieren wir also einen Geist aus dem Jahrhundert nach ihm, und gleich einen der allergrößten Naturforscher aller Zeiten, Sir Isaac Newton. Was hat der über «den größten Intellekt der menschlichen Rasse» zu sagen? — Nun, wir haben diesen gewaltigen Geist ganz umsonst beschworen — denn Newton «keeps a disdainful silence concerning him», sagt Sir David Brewster in seiner bekannten großen Biographie von Newton. Also ein verächtliches Schweigen von dem Größten, der von dem Einfluß Bacons hätte Zeugnis ablegen können! Was sollte freilich auch ein Mann, wie Sir Isaac Newton, von Bacon lernen? Etwa aus seiner herrlichen Induktionslehre? Newton, der als junger Mensch einen der allerschönsten Sätze durch Induktion entdeckt hatte — allerdings nicht nach Bacons Induktionsrezept für geistige Proletarier — den Binomialsatz, den wir heute noch an die Tore der Differential- und Integralrechnung setzen. Und was mag wohl der Schöpfer der analytischen Mechanik von der Bewegungslehre Bacons gedacht haben, die Liebig so herrlich verhöhnen wird? Für diesen Matador der Mathematik und der Naturwissenschaften existiert der Mann, der nach dem gang und gäben lauten Geschrei die moderne Naturwissenschaft geschaffen haben soll, einfach gar nicht. Aber freilich, für Bacon war ja die Mathematik die Verderberin der wahren Wissenschaft; wenn wir seinen Worten glauben wollten, so gab es vor ihm noch gar keine «aufrichtige» Naturforschung; sie war verpestet und verdorben von Aristoteles durch seine Logik, von Plato, Proclus und von andern durch die Mathematik. Und Newton ist ja auf diesem verderblichen Wege weitergeschritten; sollte er sich um Bacon kümmern?

Wir gehen so noch einmal ein gutes Jahrhundert weiter, und da ein Mathematiker Bacon schwerlich sehr gewogen sein wird, zitieren wir diesmal einen nichtmathematischen Naturforscher und befragen diesen, wie es denn mit dem wissenschaftlichen Wert von Bacons so geduldig betriebenen Quisquilien-Sammlungen und seiner ganzen Bedeutung für die Naturgeschichte stehe? Der Mann hat doch eine «*Sylva sylvarum*», ein «*Abecedarium naturae*», eine «*Historia naturalis*», eine «*Historia vitae et mortis*», eine «*Historia ventorum*», eine «*Historia densi et rari*», «*De Magnete*», «*De Luce et lumine*», eine «*Descriptio globi intellectualis*» usw. geschrieben. Wir geben also, um uns ein Urteil über diese Dinge zu bilden, einem der erfindungs- und erfolgreichsten Naturforscher des 19. Jahrhunderts, Justus v. Liebig, das Wort. Denn im Gegensatz zu Newton hat Liebig nicht ein verächtliches Schweigen beobachtet, sondern hat klar und deutlich gesprochen, ja eine ganze Broschüre geschrieben, um dem unheilvollen Spektakel um den Wundermann Bacon Einhalt zu tun. Und sein Verdikt ist ein einziger Hohn auf Bacons Methoden und naturwissenschaftliche Kenntnisse. Nach Liebig konnte der große «*Bahnbrecher des Experiments*» überhaupt nicht experimentieren; für Liebig ist Bacon nur ein Marktschreier der Wissenschaft und sein ganzes Auftreten nicht eine *argumentatio*, sondern eher eine *retardatio scientiarum*.

Überaus hart und scharf sind Liebigs Worte, treffen wie Pfeile ins Ziel und schneiden ins Fleisch wie ein Seziermesser. Man müsse bedenken, daß Bacon alle seine Forschungen über die Natur in seinem Studierzimmer mache, daß er die Tatsachen, die er bespricht, aus Büchern habe, und daß er seine Versuche und ihre Resultate zum größten Teil erfinde, und uns dann glauben mache, sein erdachtes Experiment sei ein wirkliches Experiment (S. 9). In Wirklichkeit wisse Bacon eigentlich gar nicht, wie man einer Tatsache gegenübertrete (S. 7). «Alle Werke Bacons beginnen bekanntlich mit stets sich wiederholenden Klagen über das bisherige Elend der Wissenschaften, und was alles daran schuld sei, und in prächtigen Phrasen preist er uns sodann die von ihm entdeckten neuen Wege und Instrumente, um den erbarmungswürdigen Zustand zu bessern und die Wissenschaften ihrem wahren Ziel zuzuführen.» Und nun lese man im Anschluß daran Liebigs humorvolle und vernichtende Kritik über seine Vorschriften zum Goldmachen, die

sechs Axiome der Reifung — eines schöner und praktischer als das andere; dann fährt er fort: «Man soll einen kleinen Ofen bauen und für eine mäßige Hitze sorgen; als Material Silber wählen, dazu $\frac{1}{10}$ Quecksilber und $\frac{1}{12}$ Salpeter setzen; sechs Monate lang soll die Operation anhalten, und ein wenig Öl von Zeit zu Zeit wird das Metall dicht und geschmeidig machen» (Silva silvarum 327). So werden wir also sicherlich, sagt sich der Leser, mit der Zeit einen ganzen Haufen Gold kriegen, wenn wir das Metall nur fleißig nachschmieren! «In diesem Rezept», fügt Liebig hinzu, «hat man den ganzen Bacon, den Mann und alle seine Werke. Alle Mittel, die er zum Goldmachen gibt, sind Irrtum und Betrug, und seine Axiome, welche seine Theorie ausmachen, grundlose Einbildungen.» Den gleichen Hohn gießt Liebig über Bacons Theorie von der Wärme aus. «Nachdem nun der ehrliche Schüler», sagt er S. 25, «durch Dick und Dünn seinem Lehrer gefolgt ist, und ermüdet und verdummt alle Merkzeichen des Weges gänzlich verloren hat, so sagt er ihm jetzt: das Ziel sei erreicht», und im Schlußsatz gibt er uns dann das Schönste, was sein Werk enthält, nämlich ein Rezept, um Wärme zu erzeugen. «Für uns geht aus diesem Rezept, dem Produkt seiner eigenen Arbeit mit seinem neuen Werkzeug, unzweifelhaft hervor, daß Bacon, der Erfinder desselben, kein Feuer damit anzünden konnte, und daß sich mit sinnlosen, ineinander zu einem Knäuel verdrehten Phrasen kein Ofen heizen läßt.» Diese Worte Liebig's klingen fast symbolisch für das ganze Gebaren und Getue des Heosphoros, der mit einer Prometheusfackel das Feuer der modernen Wissenschaft entzündet haben soll. «Keinen Ofen kann man damit heizen.» Es ist richtig, von Feuer steckte nicht viel in Bacon; er ist eine durchaus frostige Natur, und läßt darum so kalt. «Bei Bacon», heißt es bei Liebig S. 19f., «ist alles äußerlich; nirgendwo in seinen Werken entdeckt man eine Spur der inneren Freude und Liebe, welche die großen Naturforscher, einen Kepler, Galilei oder Newton bei ihren Naturbetrachtungen und Entdeckungen erfüllte, oder die Demut, welche in ihnen ein vollbrachtes großes Werk erweckte . . . Man kann diesen Männern gegenüber in Bacon nur den Wunderdoktor sehen, der vor seiner Bude stehend, seine Konkurrenten so schlecht wie möglich macht, seine Waren rühmt und seine Heilmittel anpreist, mit welchen er Tote zu erwecken und die Krankheiten aus der Welt zu ver-

bannen verspricht.» Und an anderer Stelle, S. 14: «Wer mit allem Fleiß und im besten Glauben sein *Novum Organon* oder eines seiner andern Werke studiert, und einem seiner Gedanken mit der nötigen Geduld und Beharrlichkeit auf allen Umwegen und in allen Windungen nachgeht, der wird unfehlbar finden, daß derselbe im Ursprung einer lustig hervorsprudelnden Quelle gleicht, die . . . zu einem Bach, welcher Mühlen treibt, und zuletzt zu einem Strom, der Schiffe trägt, zu werden verheißt, die aber den Wanderer, der ihr folgt, in eine Einöde ohne alles Leben leitet, und sich zuletzt im durren Sande verläuft. . . (Man probiert ein zweites und drittes Mal), allein zuletzt überzeugt man sich, daß alles nur Theaterdekorationen sind. Man merkt endlich die Absicht, und schämt sich, daß man sich so gröblich täuschen ließ.»

Das ist Liebigs Urteil über den «Columbus der modernen Wissenschaft», als den sich Bacon selber angesehen wissen will. Es sind harte Aussprüche, in schneidende und hohnvolle Worte gefaßt. Aber Liebigs Rechtfertigung liegt nicht nur in der Wahrheit und dem Ernst seiner Worte, sondern auch in der Absicht, die das Werk des großen Forschers diktierte. Er war ergrimmt darüber, daß diesem pseudo-wissenschaftlichen Geschwätz gegenüber die wahre moderne und modernste Wissenschaft, wie sie Liebig selbst mit glänzendstem Erfolg in Entdeckung über Entdeckung betrieben hatte, einen schweren Stand hatte, und daß das unverdiente Ansehen des Mannes abermals, wie zu seiner eigenen Zeit, geeignet war, die Fortschritte der wahren Wissenschaft zu unterbinden. Wenn auch in dem hier gebotenen kleinen Aufsatz die Weisheit Bacons auf ein wesentlich geringeres Maß reduziert wird, als es die landläufige Meinung und gar die Baconianer wahr haben wollen, und wenn auch in obigen Zeilen gelegentlich scharf geschossen wurde, so liegt auch für uns ein ähnlicher äußerer Anlaß zugrunde. Seit Jahrzehnten wird William Shakespeare aus Stratford, einer der herrlichsten Menschen und Götterliebhaber, die je gelebt haben, von der genannten «Horde schlechter Dilettanten» in maßloser Weise beschimpft und heruntergezogen, und unsere eigene Zeit ist seit dem konfusen Werk der Miss Delia Bacon nicht gescheiter geworden. Im Gegenteil, die herrliche Logik dieser Dame — of this noble pioneer —, die zwar «bewiesen» hatte, daß der Stratford Trunkenbold nie und nimmer der Verfasser der Shake-

speare-Dramen gewesen sein könne, die aber dennoch an der Seite desselben Shakespeare zu Stratford begraben sein wollte, nicht etwa neben Bacons Grabdenkmal in St. Albans, hat auch bis in unsere eigenste Zeit hinein Blüten von ebensolcher Schönheit und Folgerungen von gleicher logischer Güte hervorgebracht. Dem nach Kräften einen Damm entgegenzusetzen, ist der erste und einzige Zweck dieses Aufsatzes. Ich habe zu seiner Erreichung die Berufensten zum Appell geladen und wir haben gehört, daß sie Bacon gegenüber entweder ein «verächtliches Schweigen» bewahren — so Galilei, Kepler und Newton, oder daß sie ihn, wie Justus v. Liebig, in schärfster und eindeutigster Weise aus dem Tempel der Wissenschaft hinausweisen. Wenn nun ein solcher Areopag von so großen Geistern solch ein Verdikt abgibt, was brauchen wir uns da noch zu kümmern um das, was die Korybanten und Mänaden des Baconismus von ihrem «Wundermann» zu phantasieren wissen? Und was wird wohl in Zukunft übrigbleiben von den herrlichen Methoden dieses «größten Intellekts des Menschengeschlechts», um die wahre, die hohe Wissenschaft weiter zu entwickeln? Bis jetzt ist die Vindemiatio dieser lächerlichen Pedanterien eine recht armselige gewesen, und ich wüßte keine irgendwie bedeutsame Entdeckung auf dem weiten Feld der Wissenschaft zu nennen, bei der Bacon Pate gestanden wäre. Das wird auch immer so bleiben gegenüber den Demokratisierungsmethoden des «Novum Organum», das einen Allerweltszirkel in die Hände auch des Minderwertigen legen will. Wir sind sicher: die hohe Wissenschaft wird stockaristokratisch bleiben und Pallas Athene wird sich nie einem Proletarier ergeben.

Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Shakespeare.

Von
Käthe Stricker.

Das dritte Jahrzehnt unseres Jahrhunderts bietet für die deutschen Shakespearefreunde wichtige Erinnerungszeit. Erschien doch vor hundert Jahren die Übersetzung in unsere Muttersprache, die Shakespeare zum deutschen Klassiker machte. Bis zum heutigen Tage hat diese Schlegel-Tieck-Übersetzung auf der Bühne wie im Buchhandel trotz Mängel im einzelnen wohlverdient die erste Stelle unter den deutschen Übersetzungen behauptet. Zwar wissen wir heute, daß der genaue Buchtitel der Erstausgabe, die 1833 zum Abschluß kam, «Shakespeares dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck», nicht den tatsächlichen Verhältnissen entsprach. Wir wissen, daß ohne «seine fleißigen Mitarbeiter», wie Tieck sie in dem Nachwort benennt, nämlich Graf Wolf Baudissin und die eigne Tochter Dorothea, dieses für die deutsche Romantik so wichtige und charakteristische Werk nie zum Abschluß gekommen wäre. Wir deutschen Frauen sind stolz darauf, daß eine der unsern den genialen Kündler guter und schlechter Frauenart bei uns heimisch machen durfte durch ihre Mitarbeit. Wie Caroline Schlegel anregend und helfend dem Gatten Wilhelm zur Seite trat, entlastete Dorothea den vielseitig beschäftigten, außerdem oft kränkelnden Vater. Deutsche Frauen ergänzten also, wenn auch verschiedenartig, so doch würdig, das Werk englischer Frauen für Shakespeare zur Zeit der Romantik. Wir haben es dort ebenfalls mit einer Mitarbeiterin zu tun. Die Schwester Mary erarbeitete und veröffentlichte zusammen mit dem Bruder Charles Lamb 1807 «Tales from Shakespeare. Designed for the Use of Young People», stilistisch wie gedanklich zum größten

Teile glänzend gelungene Inhaltsangaben Shakespearescher Dramen und Charakteristiken der Hauptpersönlichkeiten.¹⁾ Noch heute wird häufig englische wie deutsche Jugend durch diese Erzählungen mit Shakespeare bekannt gemacht. Noch heute sind Shakespearedramen in Dorotheas Übersetzung heimisch auf der deutschen Bühne. Auch der Rundfunk, über den seit 1929 das Shakespeare-Jahrbuch regelmäßige Angaben gibt, bringt Dorotheas Übertragungen im «Wintermärchen» 1930 und 1933, «Macbeth» 1931 und 1932, «Coriolan» 1931 und 1933 neben anderen Shakespearedramen. Für die heutige Bühne gibt den Beweis des Fortlebens eine nach den Zusammenstellungen des Shakespeare-Jahrbuches, Band 59/60—70, gearbeitete Übersicht der Shakespeare-Aufführungen führender deutscher Bühnen während der Spielzeiten 1923 bis 1933.²⁾ Allerdings fallen unter diese Zahlangaben möglicherweise auch Bearbeitungen, die, wie wir noch sehen werden, Tiecks Text aufgegeben haben. Das Ergebnis der Verhältnisse würde sich nicht wesentlich verschieben, wenn man sie abrechnen könnte. Entsprechend der weniger umfangreichen Betätigung Dorotheas an dem Übersetzungswerk als die von Schlegel und Baudissin, auch entsprechend der Auswahl der ihr zugewiesenen Dramen, die mit Ausnahme von «Macbeth» und «Wintermärchen» verhältnismäßig selten auf den deutschen Bühnen erscheinen, ergibt sich ein zahlenmäßiges Zurückstehen hinter den Aufführungen der Übersetzungen von Schlegel und Baudissin. Besonders deutlich zeigt es sich in dem prozentualen Anteil an den Gesamtaufführungen während der genannten Zeit. Für Dorothea beträgt er nur 8,9%, für Baudissin schon 33,1%, für Schlegel gar 58%. Ob dieses Zahlenverhältnis auch der Übersetzungsart und ihrem

¹⁾ Siehe Genaueres bei H. Richter, Geschichte der englischen Romantik, Band 2, Seite 131 ff. 1916.

²⁾ Sie ergibt in der Hauptsache folgendes: die von Dorothea Tieck übersetzten Dramen werden von 223 Gesellschaften in 1349 Aufführungen gespielt in der Reihenfolge «Wintermärchen» 525, «Macbeth» 477, «Die beiden Veroneser» 152, «Coriolan» 130, «Timon von Athen» 36 und «Cymbelin» 29 Aufführungen. Übertroffen wird sie natürlich von den Baudissinübersetzungen, 12 Dramen mit 5599 Aufführungen bei 927 Gesellschaften, und denen Schlegels, 17 Dramen mit 9946 Aufführungen bei 1584 Gesellschaften. Auch die am meisten gespielten Dramen der drei Übersetzer weisen großen Zahlenabstand auf: Dorotheas «Wintermärchen» mit 525, Baudissins «Zähmung der Widerspenstigen» mit 1587, Schlegels «Was ihr wollt» mit 2059 Aufführungen.

Werte entspricht, wollen wir versuchen, in folgender knapper Betrachtung klarzustellen.

Was hat Dorothea Tieck eigentlich für das elisabethanische, vornehmlich Shakespearesche Drama geschaffen unter Beistand des Vaters und Baudissins? Schon die etwas über Zwanzigjährige — Dorothea ist 1799 geboren — betätigt sich an dem 1823 von Tieck herausgegebenen Sammelbände «Shakespeare's Vorschule», enthaltend Green's' «Friar Bacon and Friar Bungay», den von Tieck Shakespeare zugeschriebenen «Arden of Feversham» und Heywoods' «The Late Lancashire Witches». Alle Dramen sind wohl von Dorothea übersetzt worden, da Tieck im Briefwechsel mit dem Verleger Brockhaus diesem am 19. Januar 1823 schreibt: «Nun aber die Bitte, für den¹⁾ Übersetzer, wie Sie versprochen, sogleich die fünfzig Friedrichs d'or mir zu senden . . .» Siehe «Aus Tiecks Novellenzeit. Briefwechsel zwischen L. Tieck und F. A. Brockhaus». Herausgegeben von H. Lüdeke von Möllendorf. 1928. S. 26. Erst 1829 erscheint der zweite Band, wohl durch Tiecks Nachlässigkeit so spät erschienen. Er enthält das von Tieck für ein Jugendwerk Shakespeares gehaltene «Fair Em», dann Massingers «Second Maiden's Tragedy» und «The Birth of Merlin», nach Tieck von Shakespeare und Rowley. Um 1823 scheint Tieck aber — besser Dorothea — fleißig an der Bearbeitung dieser Dramen gesessen zu haben, denn er schreibt in dem obenerwähnten Brief an Brockhaus an einer anderen Stelle: «Ich hoffe Ihnen zu Michaelis den zweiten Theil zu liefern.» Ein dritter Band, der «Mucedorus», «Nobody and Somebody», «The Fair Maid of Bristow» enthalten sollte und 1848 zur Veröffentlichung an Brockhaus geschickt wurde, ist nie herausgekommen, weil Tieck nicht zu der Vorrede kam. Der genaue Beweis, daß Dorothea auch an diesen Übersetzungen beteiligt gewesen ist, steht noch aus und gehört nicht hierher, da wir uns nur mit Dorotheas Schaffen für Shakespeare befassen wollen. Um die Mitte der zwanziger Jahre beschäftigt Dorothea die ganz besonders schwierige Aufgabe, Shakespeares Sonette zu verdeutschen. Tieck, der schon vor zwanzig Jahren eine Übersetzung versucht hatte²⁾, hat einige Übersetzungsproben seiner Tochter — es handelt sich um 25 der 154 Sonette —

¹⁾ Tieck spricht stets von seiner Tochter als einem männlichen Wesen, beide wünschten Geheimhaltung der Mitarbeit.

²⁾ Siehe Näheres bei Lüdeke, Tieck u. d. engl. Theater S. 315.

in dem 1826 erscheinenden Taschenbuch Penelope, Herausgeber Th. Hell, erscheinen lassen mit einer Einführung und allgemeinen Bewertung unter folgendem Titel: «Über Shakespeares Sonette einige Worte nebst Proben einer Übersetzung derselben.» Wie in «Shakespeares Vorschule» wird der Name der Übersetzerin nicht genannt, sondern nur gewünscht, «daß mein junger Freund, von dem ich hier die Proben mitgeteilt habe, Muße und Mut finden möge, die Arbeit bald zu vollenden, die gewiß zu den schwierigsten gehört.» Auch wegen einer Übersetzung von «Venus and Adonis» und «The Rape of Lucrece» scheint Tieck 1828 bei Brockhaus angefragt zu haben, vergleiche Lüdeke von Möllendorf a. a. O. S. 56. Zum Glück — möchte man sagen — ist der Verleger nicht auf den Vorschlag eingegangen, denn andere wichtigere Arbeit drängte. Seit 1819, bzw. 1827, hat Tieck im Einvernehmen mit Schlegel und dem Verleger Reimer die Vollendung der von ersterem begonnenen Shakespeare-Übersetzung übernommen. Begonnen wird mit der nicht immer glücklichen Überarbeitung der fertig vorliegenden Schlegeldramen. Seit 1830 erscheinen die noch ausstehenden Dramen, die in gemeinsamer Arbeit Tiecks, Baudissins und Dorotheas übersetzt werden. «Rüstige Hülfe von Einsichtsvollen und der Sprache Kundigen» ist hinzugekommen nach Tiecks Vorrede zum dritten Teil des Werkes, 1830 erschienen. Unverständlich für uns ist die fast überbescheidene Stellung Dorotheas und Baudissins zur Geheimhaltung, bzw. nur ehrenvollen Erwähnung ihrer Mitarbeit. Gradezu ängstlich schreibt Dorotheas darüber an den Freund Friedrich von Üchtritz am 8. März 1833: «... wenn Sie es noch nicht gehört haben, daß ich mit an der Übersetzung des Shakespeare arbeite, so vertraue ich es Ihnen hiermit als ein Geheimnis an. Leider ist es in Berlin bekannt, wie meine Schwester mir gesagt hat, das ist mir unangenehm, und ich weiß auch nicht, wie es zugeht; Reimer, der es freilich wissen mußte, hat doch wohl davon gesprochen. Ich habe es keinem Menschen gesagt, und bitte auch Sie sehr ernstlich darum; lassen Sie es sich auch nicht gegen meinen Vater merken, denn er würde böse sein, daß ich es Ihnen gesagt habe ...» Siehe Erinnerungen an Friedrich von Üchtritz und seine Zeit. 1884. S. 172. Auch Baudissin, der doch vollen Anspruch auf Mit-erwähnung im Titel hat, schreibt zufrieden Anfang 1835 an seine Schwester: «Der neunte Teil des Shakespeare ist jetzt

herausgekommen . . . ich muß ihm (d. h. Tieck) für die Art, wie er meiner darin erwähnt, sehr dankbar sein . . .¹⁾ Beiden hat die wegen der wenigen vorhandenen Hilfsmittel ganz besonders schwierige Arbeit aber Freude und inneren Gewinn gebracht trotz aller Mühen, was höher wiegt als äußere Anerkennung. Dorothea schreibt darüber in diesem Sinne a. a. O. S. 173: « . . . Die Arbeit, die mich länger als drei Jahre beschäftigt, und mir soviel Freude gemacht hat, ist nun bald beendet. » « . . . Ich kann Ihnen nicht sagen, welch großes Vergnügen mir die Arbeit gemacht hat; wenn man selbst nichts erschaffen kann, ist es doch gewiß der größte Genuß, sich in die Schöpfung eines großen Geistes so ganz zu vertiefen, wie man es beim Übersetzen tun muß. Jedes Stück, an dem man eben arbeitet, erscheint Einem als das schönste und jeden Charakter gewinnt man lieb, als hätte man ihn persönlich gekannt; . . . » Über die Art der gemeinsamen Arbeit berichtet Dorothea an denselben Freund am 20. Mai 1833: « . . . Im Anfang arbeitete ich mit Baudissin zusammen, in 'Viel Lärmen um nichts' sind die Verse von mir und die prosaischen Szenen von ihm. 'Die Widerspänstige' haben wir beide ganz übersetzt, hernach ist von jedem das Beste behalten. Auf diese Art ging es aber zu langsam und machte sich auch nicht recht, weil wir eigentlich verschiedenen Grundsätzen folgten, und wir teilten uns nun die Stücke. Ich bekam die 'Veroneser', 'Timon von Athen', 'Coriolan', 'Macbeth', 'Wintermärchen' und 'Cymbeline'. 'Coriolan' und 'Macbeth' haben mir die größte Freude gemacht. Baudissin hat viel Talent für das Leichte, Komische und die Wortspiele, darum sind auch die 'Jrrungen' und 'Love's Labour's lost', was wir 'Liebeslust und Leid' genannt haben, vorzüglich gelungen, im letzteren sind einige Sonette von mir . . . »²⁾ Es ist hierzu zu bemerken, daß H. Lüdeke in seinem aufschlußreichen Buch «Ludwig Tieck und das alte englische Theater», 1922, an Hand der leider nur von Baudissin noch erhaltenen Manuskripte einen größeren Anteil Baudissins an der Übersetzung der poetischen Stellen in «Viel Lärm um nichts» nachgewiesen hat, als Dorothea in dem Briefe angibt. Ferner zitiert Dorothea die ihr zugeteilten Dramen nicht chronologisch. Die nach und nach erscheinenden

¹⁾ Wolf Graf Baudissin. Gedenkbuch für seine Freunde. 1880.

²⁾ A. a. O. Seite 177.

Bände der Schlegel-Tieckschen Erstausgabe ergeben folgende Reihenfolge:

- 1831 Band V: «Coriolan»;
- 1832 Band VII: «Die beiden Veroneser», «Timon von Athen»;
- 1832 Band VIII: «Wintermärchen»;
- 1833 Band IX: «Cymbeline», «Macbeth».

Über die eigentliche Arbeitsmethode der drei Übersetzer unterrichtet wiederum Dorotheas Brief an Üchtritz vom 8. März 1833, wo sie a. a. O. S. 173, schreibt: «Erst habe ich immer jedes Stück für mich ganz fertig gemacht, und dann meinem Vater vorgelesen, wobei denn natürlich noch sehr vieles verändert ist. Die große Mühe, die wir angewendet haben, wird wohl nie jemand wieder darin finden; an dem großen Monolog des «Macbeth» z. B. haben wir drei Tage corrigirt, und jedes Mal eine Stunde. Auch bei den Stücken, die Baudissin übersetzt hat, habe ich fast immer den Corrigirstunden beigewohnt und dadurch viel Englisch gelernt, besonders Shakespeare's Sprache . . .» Die Beschreibung ist zu ergänzen durch Tiecks Worte im Nachwort zu Band IX 1833, die besser die gemeinsame Arbeit aller drei für die endgültige Fassung besonders schwerer Dramen aufzeigt. Er schreibt: «Sehr oft haben die drei Mitarbeiter sich vereinigt, um gemeinsam zu verbessern und den Ausdruck zu treffen. So namentlich beim 'Macbeth', 'Lear', 'Timon', 'Viel Lärmen um nichts' und manchem anderen Schauspiel. . . . Da wir, wenn ein Schauspiel übertragen war, erst gemeinsam arbeiteten, so kann weder ich, noch einer meiner Freunde, jetzt herausfinden, was und wieviel mir an der Übersetzung gehört und zugeschrieben werden könne . . .»¹⁾ Die Durcharbeit des gesamten Werkes für die zweite Auflage von 1839/40 hat Baudissin wohl vornehmlich vorbereitet und dann wiederum in den bekannten Korrigierstunden von 12—1 Uhr mittags mit Vater und Tochter durchgesprochen. Er schreibt kurz darüber in Briefen vom 26. Februar 1839 und 15. Februar 1840, die ebenfalls in dem Gedenkbuch für seine Freunde veröffentlicht wurden.

¹⁾ Auch der im Shakespeare-Jahrbuch LXXI (1935) veröffentlichte Brief Baudissins an K. Elze-Halle S. 107ff. schildert es nicht abweichend.

Wie hat nun Dorothea Tieck die ihr zugefallene Arbeit angegriffen und bewältigt? Das wollen wir in den wichtigsten Merkmalen im folgenden kennenlernen. Ihre erste Arbeit für Shakespeare, die Übersetzung der Sonette, ist noch in Tiecks Nachlaß Nummer 17, Berlin, vorhanden in ihrer sauberen, wohlgebildeten Handschrift, ausgenommen die in Penelope veröffentlichten Gedichte. Leider — für unsere Untersuchung wenigstens — ist es eine Reinschrift, es fehlen also jegliche Verbesserungen, die sicher beim Durchsprechen ihres Textes mit dem Vater — Baudissin schaltet aus, da er erst 1827 nach Dresden übersiedelte — noch hineingesetzt worden sind. Vergleicht man in Stichproben (ich wählte die Sonette 1, 2 und die berühmten 111 und 112) die Übersetzung Dorotheas mit dem ungefähr gleichzeitigen Versuch Emil Wagners, 1840 in Königsberg erschienen — hinter dem Decknamen verbirgt sich ein jüdischer Sprachlehrer und liberaler Literat Ludwig Reinh. Walesrode —, ferner mit den späteren und heutigen Versuchen von Gildemeister 1871, Wolff 1903, Stefan George 1905, Hauer 1929, so halten sich das Vorkommen freier Ausdrucksweise, Umstellung von Satzteilen oder ganzer Verse, Vertauschung verschiedener Wortarten u. a. m. im großen ganzen die Wage bei allen. Auslassungen, also nicht erschöpfende Wiedergabe von Shakespeares Gedankengut, finden wir am häufigsten bei Wolff und Dorothea. Diese spricht sich selbst darüber aufrichtig aus in dem Brief an Üchtritz a. a. O. S. 173: ...«denn grade wenn man das Original so genau kennt, kann man nie glauben, daß die Übersetzung eine gelungene Arbeit sein kann, und man fühlt nur, wie viel verloren geht ...» Diese allerdings auf die Dramenübersetzung bezogenen Worte haben gleiche Geltung für die Sonette. Gradezu falsche Übersetzungen finden wir ebenfalls am meisten bei Dorothea. Wie wenig philologisches Rüstzeug wird ihr aber zu Gebote gestanden haben! Auch eine von Tieck selbst noch erhaltene Übersetzung von Sonett 118 (siehe Lüdeke, a. a. O. S. 314) aus der Zeit um 1810 etwa erhebt sich an Wert nicht über die Übersetzung seiner Tochter. Wie steht es um die Wiedergabe der vielen poetischen Stilmittel, in denen sich Shakespeare in den Sonetten üben wollte nach heutiger Auffassung? Auch hier Versagen aller in vielen Fällen. Wortschöpferisches, wie es sich bei Shakespeare so gern in kühnen Beiwörtern und anderen Neubildungen äußert, finden

wir am ehesten bei Gildemeister, George und Hauer. Stefan George ist unbedingter Meister auf dem Gebiete des Wortklangs und Wortspiels. Um den weiten Abstand zwischen ihm, dem Übersetzungskünstler unserer Tage und dem Tieckschen Können zu zeigen, stelle ich z. B. Dorotheas Übersetzung von Sonett 111 neben die von George und das Original.

Dorothea:

O meinethalb muß du das Schicksal
schmahn,
Die böse Leit'rin meiner bosen
Schritte
Die mit gemeinen Mitteln nur ver-
sehn
Mein Leben, dem entsprang gemeine
Sitte.

Ob auch ein Brandmal meinen Namen
schände,
Nur daher kommt's. Zu ihrem andern
Werke
Beugt sich Natur, sowie des Farbers
Hände.
Drum schenk mir Mitleid, wünsch mir
neue Stärke.

Ich will, geduldger Kranker, willig
trinken
Den Essigtrank zu tilgen die Be-
fleckung,
Selbst Bitterkeit wird mir nicht bitter
dünken,
Nicht hart von strengster Buße die
Vollstreckung.

Drum schenk mir Mitleid, Freund, und
ohne Weilen:
Dein Mitleid schon reicht hin, um mich
zu heilen.

George:

O zeigt euch meinethalb aufs Glück
ergrimmt,
Die schuldige Gottheit meiner Leidens-
fahrt,
Die für mein Leben Bessres nicht be-
stimmt
Als Volkserwerb der nachzieht Volkes
Art.

Daher empfängt mein Name einen
Brand,
Daher wird all mein Wesen fast be-
draut
Durch meine Arbeit — wie des Far-
bers Hand.
Habt Mitleid denn und wünschet mich
erneut.

Dann schlurf ich wie ein williger Kran-
ker ein
Den Essigtrank für meine giftige
Sucht
Und nichts von Bittrem soll mir bitter
sein
Noch Doppelstrafe mehrend Zucht mit
Zucht.

Habt Mitleid mit mir, Teurer! dann
bekund ich:
Allein von eurem Mitleid schon ge-
sund ich.

Shakespeare:

O, for my sake do you with Fortune chide,
The guilty goddess of my harmful deeds,
That did not better for my Life provide,
Than public means, which public manners breeds.
Thence comes it that my name receives a brand,
And almost thence my nature is subdued

To what it works in, like the dyer's hand;
 Pity me then, and wish I were renew'd;
 Whilst, like a willing patient, I will drink
 Potions of eysell 'gainst my strong infection;
 No bitterness that I will bitter think,
 Nor double penance, to correct correction.
 Pity me then, dear friend, and I assure ye,
 Even that your pity is enough to cure me.

Noch ein anderer Vorzug Georges zeigt sich hier wie in allen anderen Sonetten, seine metrische Treue und Reinheit dem Original gegenüber. Dorothea schwächt den Rhythmus durch zu viele weibliche Reime. Unreine Reime finden sich bei allen Übersetzern außer George, der höchstens, wie Shakespeare bisweilen auch, Klang- und nicht Augenreime gibt.

Bei ähnlich andeutender, nicht erschöpfender Besprechung der Dramenübersetzungen Dorotheas haben wir wie bei den Sonetten von der Tatsache auszugehen, daß handschriftliche Nachprüfung ihrer Eigenarbeit und die Verbesserungen des Vaters (bzw. Baudissins) nicht möglich ist, da nur Baudissins Manuskripte erhalten sind. Höchstens für «Der Widerspenstigen Zähmung» und «Viel Lärm um nichts» kann man deutlich den Anteil der einzelnen scheiden. Haupteigentümlichkeit ist immer für Dorotheas Arbeit, sich so eng wie möglich an das englische Original zu halten. Das ergibt von vornherein steife, schwere und ungebräuchliche Konstruktionen, die wir übrigens auch bei den Mitarbeitern, wenn auch nicht so häufig, finden. Gewisse, durch den verschiedenen Sprachgebrauch und andere gedankliche Einstellung des Deutschen und Englischen hervorgerufene Änderungen, z. B. Veränderungen der Zeiten, des Steigerungsgrades, der Zahl und der Wortart, auch die bei den Sonetten schon berührten Beanstandungen finden sich in den Dramen in ähnlichem Verhältnis. Die meisten falschen Stellen der ganzen Schlegel-Tieckschen Übersetzung, Schlegels und Baudissins Werk einschließlic, finden sich in Dorotheas «Macbeth». Welch ungeheure Schwierigkeiten bietet aber auch dieser knappe, fast überreich mit Gedankengut geladene Spätstil Shakespeares! Was der Vater und auch Schlegel aufgegeben und vielleicht mehr oder weniger unmutig zur Seite geworfen haben, soll die tapfere Dorothea versuchen zu bewältigen. Gelingen ist ihr nicht beschert gewesen, obwohl Vater und Baudissin tüchtig helfen. Wird es jemals restlos gelingen? Auch heutige fort-

geschrittene Übersetzungskunst, wie sie Gundolf bietet, meistert noch nicht den ganzen Gedankeninhalt, Stil und Rhythmus. Das beweise z. B. ein Teil der Hexenverse im Anfang von Akt IV, 1, wo es heißt:

bei Dorothea:

Wolfszahn und Kamm des Drachen,
Hexenmumie, Gaum und Rachen
Aus des Hayfisch scharfem Schlund;
Schierlingswurz aus finstern Grund;
Auch des Lasterjuden Lunge,
Turkennas' und Tartarzunge;
Eibenreis, vom Stamm gerissen
In des Mondes Finsternissen;
Hand des neugebornen Knaben,
Den die Metz erwurgt im Graben,
Dich soll nun der Kessel haben,
Tigereingeweid' hunein
Und der Brei wird fertig sein.

bei Gundolf:

Wolfszahn, Drachenschuppe, Schlund
Gierigen Hai's im Meeresgrund,
Schierlingswurz und Alraun,
Ausgescharrt bei Nacht und Graun,
Eibenzweige, die man riß
Bei des Mondes Finsternis,
Eines Lasterjuden Lunge,
Türkennase, Tartarzunge,
Hand des Kindes, das ein Weib
Wurgte frisch vom Mutterleib,
Mach die Bruhe dicht und steif
Und vom Tiger das Gedärme
Fug zu unsres Kessels Bärme!

gegenüber Shakespeare:

Scale of dragon, tooth of wolf,
Witches' mummy; maw and gulf
Of the ravin' d salt-sea shark;
Root of hemlock, digg'd in the dark;
Liver of blaspheming Jew;
Gall of goat, and slips of yew,
Sliver'd in the moon's eclipse;
Nose of Turk ind Tartar's lips;
Finger of birth-strangled babe,
Ditch-deliver'd by a drab, —
Make the gruel thick and slab;
Add thereto a tiger's chaudron
For the ingredients of our cauldron ...

Andere lyrische Stellen, die vor allem im «Wintermärchen» zu bewältigen waren, sind besser gelungen. Besser zum mindesten als H. Rothes neue Gebilde, weil sie nicht nur getreuer, sondern auch rhythmisch und stilistisch feiner sich Shakespeares Ausdruck einfügen. Ich gebe — wir finden es in Rothes wunderlicher Schrift «Gründe, die gegen eine Neuübersetzung Shakespeares sprechen», 1927 — als Probe die Gegenüberstellung von Autolycus' erstem Liede, «Wintermärchen» Akt IV, 2, in Dorotheas, seiner und Shakespeares Fassung:

Dorothea:

Wenn die Narzisse blickt herfür —
 Mit Heisa! das Magdlein uber dem
 Thal —
 Ja, dann kommt des Jahres lieblichste
 Zier;
 Statt Winter bleich herrscht rotes Blut
 zumal.
 Weiß Linnen bleicht auf grünem
 Plan —
 Mit heisa! beim lieblichen Vogelge-
 sang! —
 Das wetzt mir alsbald den Diebeszahn;
 Denn 'ne Kanne Bier ist ein Königs-
 trank.

 Doch sollt ich deshalb trauern, mein
 Schatz?
 Der Mond bei Nacht scheint hell,
 Und wenn ich wandr'e von Platz zu
 Platz,
 Dann komm ich zur rechten Stell.

Rothe:

Schon wieder duften die Narzissen,
 Mensch, blicke vorwärts, nicht zurück.
 Die Liebste wird emporgerissen,
 Und entfernt sich mit dir und erwar-
 tet ihr Glück.
 Die Wasche hangt auf neuen Leinen,
 Mein langer Finger rührt sie an,
 Bei Drosselschlag will es mir scheinen,
 Als ersehnte im Frühling das Weib
 einen Mann! —

 Doch warum soll ich Trubsal blasen?
 Wo sehr viel Nacht ist, gibt's viel
 Mond
 Ich schwebe über grünen Rasen —
 Keinem Ziel nachzugehn ist das Ziel
 das sich lohnt.

Shakespeare:

When daffodils begin to peer —
 With hey! the doxy over the dale —
 Why, then comes in the sweet o' the year;
 For the red blood reigns in the winter's pale.
 The white sheet bleaching on the hedge —
 With hey! the sweet birds, O, how they sing! —
 Doth set my pugging tooth on edge;
 For a quart of ale is a dish for a king.

But shall I go mourn for that, my dear?
 The pale moon shines by night:
 And when I wander here and there,
 I then do most go right.

Wir entscheiden uns, wie schon gesagt, in der Wertung nicht für die lederne Neuübersetzung, sondern für Dorotheas Fassung, mag sie auch nicht ganz einwandfrei sein. Auch ihr Blankvers ist nicht frei von zu vielen weiblichen Versausgängen, die durch die deutschen grammatischen Verhältnisse so leicht hervorgerufen werden. Auch Dehnung des Ganzen durch Hinzufügung neuer Zeilen, durch Auflösen der kürzeren englischen Form in Nebensätze verursacht, oder harte Kürzungen im Vers-

inneren, um den Rhythmus zu erhalten, vermeidet Dorothea nicht. Alles Fehler, die auch bei Schlegel und Baudissin vorkommen. Die vielen gehäuften Senkungen Rothés in rhythmischer Sprache, wenigstens von ihm als rhythmisch durch die Anordnung bezeichnet, sind allen drei so gut wie fremd.

Wir kommen nun zu der Schlußfrage unserer Auseinandersetzungen: wie wurde und wie ist das Werk Dorotheas für Shakespeare beurteilt worden und zu beurteilen von uns Heutigen? Zu ihren Lebzeiten, sahen wir schon, wußten nur wenige von ihrem Schaffen, aber nach ihrem Tode — sie starb 1841 an den Folgen der Masern — wird mehr und mehr in der Auseinandersetzung mit der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung auf sie Rücksicht genommen. Ich freue mich, bei vergleichender Prüfung doch feststellen zu können, daß Hochwertung der Persönlichkeit und Anerkennung des Werkes trotz seiner Mängel vorwiegen. Das finden wir von Tiecks erstem Biographen Köpke (Ludwig Tieck 1855, S. 58 ff.) bis zu heutigen Beurteilern, z. B. Lüdeke a. a. O., Keller, Kilian in Shakespeare-Neuausgaben u. a. m. Wie anmutig und ehrfurchtsvoll äußert sich z. B. in hohem Alter, etwa um 1860, noch die Malerin Luise Seidler in ihren «Erinnerungen» (Neuausgabe 1922, S. 24) über Dorothea und den Vater, wenn sie schreibt: «Wie schlank war der später zu üppiger Körperfülle Neigende damals, als er das lieblichste der Kinder, seine kleine Dorothea auf dem Arm trug — jene Tochter, die dem Vater so geistesverwandt war, daß sie sogar seine Mitarbeiterin bei den Übersetzungen des Shakespeare wurde! . . .» Aber auch Wissenschaftlern hat sie «Fülle des Talents und Kraft, die eignen Weg gehen muß» (Köpke), ist sie «geistreich» (Friedrich Th. Vischer), «hochsinnig» (Bernays), um einige Beispiele zu geben. Selbst G. Freytag, der in dem Aufsatz über Baudissin (siehe Gesammelte Werke, Band 16, S. 111 ff.) vor allem das Werk dieses Shakespeareübersetzers herauszustellen sucht, kommt zu folgender Wertung: «. . . seine Tochter Dorothea, ein Mädchen von starkem Willen, vortrefflichem Charakter und ungewöhnlicher Begabung . . .» Abwertende Beurteilung von Dorotheas Werk setzt z. B. schon in einem Brief des theaterkundigen Immermann an den Vater vom 8. Oktober 1832 ein, wo er die noch heute zu billigende Kritik an «Timon von Athen» ausspricht: «. . . Die Übersetzung paßt in ihrer schweren Art sehr gut für den Stoff, nur hätte ich hier wie in manchen Stücken

der Sammlung eine veränderte Wortstellung gewünscht. Es ist oft nicht möglich, den richt'gen Redeaccent scharf herauszuheben, wie die Worte jetzt stehen — was bei dem mundlichen Vortrage sich sehr merklich macht . . .», siehe K. v. Holtei, Briefe an L. Tieck, 1864, Band 2, S. 65. Besonders scharf spricht sich W. Wetz in dem Aufsatz «Zur Beurteilung der sogenannten Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung», englische Studien, Band 28, S. 321ff. über die Gesamtübersetzung aus und kommt bei Dorothea zu dem mehrfach von ihm geäußerten Vorschlag, daß ihre «Arbeit ganz oder teilweise wegfallen müßte». Der gleichen Einstellung entsprechend werden heutzutage von Dorothea Tieck übersetzte Dramen besonders gern «neuübersetzt», siehe Gundolfs neue Fassungen von «Coriolan», «Macbeth» und «Wintermärchen» oder «neubearbeitet», siehe Rothés «Die zwei Herren aus Verona», «Cymbeline», das letztere auch von H. Olden vorgenommen, der neben Bulthaupt, Bruckner und Prechtel auch einen neuen «Timon von Athen» herausbringt. Zur Entlastung von Dorothea diene dabei die Feststellung, daß auch Baudissins und selbst Schlegels Übersetzungen solch «tüchtiger» Durcharbeit unterzogen werden. Wenn H. Olden dabei in seiner wohl schmissig sein sollenden Vorrede zu «Imogen», 1931, mit folgender Bitte und Einstellung beginnt: «. . . Lest dieses Theaterstück zunächst ganz unbefangen. . . Vor allem: Beginnt nicht damit, zu vergleichen. Weder mit dem Original, noch mit der buchstabengetreuen und damit kauderwelsch gewordenen, in die sogenannte Schlegel-Tieck'sche Ausgabe aufgenommenen Übersetzung des braven Blaustrumpfs Dorothea Tieck . . .», so zeigt er wenig Sachverständnis und noch weniger Kenntnis der Person, milde ausgedrückt. Trotz solcher sich selbst nur richtenden Kritik bleibt folgende Wertung der Arbeit Dorothea Tiecks für Shakespeare bestehen, die, wie wir hoffen, aus den vorhergehenden Ausführungen sich ergibt:

Erstens verdanken wir ihr und noch mehr Baudissin, daß durch ihre fleißige Vorarbeit, Willenskraft und Zähigkeit diese von Tieck, dem körperlich durch Krankheit und geistig durch dichterische Eigenarbeit oft Behinderten, übernommene Riesenarbeit überhaupt zur Vollendung gekommen ist. Bei Dorothea ist um so mehr diese anstrengende geistige Arbeit anzuerkennen, als immer wieder Spannungen und Abhaltungen sie ablenkten, hervorgerufen einerseits durch die Stellung von Mutter und

Töchtern zu dem Gatten und Vater und seiner Geistesfreundin, der Gräfin Finkenstein, andererseits durch die häuslichen Pflichten Dorotheas in dem unruhigen, nicht reichen Haushalt und ihre sehr ernst genommenen kirchlichen und sozialen Betätigungen.

Zweitens bleibt dieses Werk, einschließlich Dorotheas Schaffen, trotz bei ihr am meisten auftretender Mängel, die taktvolle heutige Herausgabe nach Möglichkeit zu beseitigen versucht, das Übersetzungswerk des großen englischen Dichters, weil es auch in deutschem Gewande seinem Geiste, seiner Sprachkunst und Sprachmelodie treu bleibt. An solcher Übersetzung halten das deutsche Lese- und Theaterpublikum fest, auch in Zukunft, denn noch ist der Geistes- und Arbeitsgewaltige nicht erschienen, der uns einen gleichmäßig vortrefflichen, weder «überarbeiteten» noch «aktuellen», sondern wahren und bleibenden Shakespeare in deutscher Sprache beschert. Wird er jemals kommen? Ich glaube, wir werden uns im besten Falle mit der Erreichung eines Zieles zu begnügen haben, wie es Gildemeister, dem großen Übersetzungskünstler vorschwebt, ein Ziel, das Schlegel und er oft erreicht haben, dem Baudissin und auch Dorothea nahekommen. Gildemeister umschreibt es in folgenden, bescheidenstolzen Worten: «Cervantes hat gewiß nicht unrecht, wenn er poetische Übertragungen, auch die besten, gegen das Original gehalten, mit der Rückseite gewirkter Tapeten vergleicht, aber es gibt Teppiche von so vortrefflicher Arbeit, daß man auch die Rückseite nicht mit Unmut betrachtet. Mehr als das verlange ich auch für meine Arbeit nicht.»

John Wilson (Christopher North)
as a Shakespeare Critic.

A Study of Shakespeare in the English Romantic
Movement.

By
Alan Lang Strout.

«T. C. ON SHAKESPEARE DOTH HIMSELF SURPASS»

A few years ago I pointed out¹⁾ that in the *New Variorum Edition of Shakespeare* H. H. Furness erroneously ascribes to Thomas Campbell more than twenty-five quotations actually by John Wilson; and that elsewhere in the same volumes he not only quotes Wilson in his own right some twenty times, but also praises him as one of the «master-minds» of Shakespearean criticism.

References to, and quotations from,
John Wilson,
in the *New Variorum Edition*.

Macbeth (Revised ed., 1903): 83,
162—3, 190, 213—4, 237, 241,
303—4, 306.

2 *Hamlet*: *Preface*, VI, XV—XVII; 17.

Othello: *Preface*, v; 358—70, *passim*; 391—2.

Merchant of Venice: 333, 337, 338.

As You Like It: *Preface*, v; 388.

Quotations from articles actually
by Wilson,
but not accredited to him,
in the *New Variorum Edition*.

1 *Hamlet*. *Preface*, VI—VII; 370—373.

2 *Hamlet*: 157—160, 161—2, 196—7.

Lear: 425.

As You Like It: 22—3, 35—6, 44, 75,
76, 93, 177—8, 251—2, 290, 395.

The Tempest: 252.

¹⁾ The *Philological Quarterly*, January, 1932, 11. 91.

The Winter's Tale 362—3

Much Ado About Nothing 19, 33,
63—4, 85—6, 128—9, 224—5.

Cymbeline: 246 note.

Cymbeline: 333—4, 340.

In the present paper I propose to present Wilson, the critic of Shakespeare, emphasizing particularly those passages in his writing disregarded by Furness.

1

It may be admitted at once, that the best of Wilson (whether credited to him or not) appears in the *NewVariorum Edition*. It may be admitted, also, that, despite Furness' admiration for «Christopher North», his Shakespearean criticism—like everything he ever wrote, for that matter—fully justifies the estimate of two of his countrymen: Carlyle's, that he wanted a tie-beam¹); and Andrew Lang's, that his genius «was perhaps the most unbalanced in the history of literature.»²) Three of his allusions to *Othello* (none of which appears, incidentally, in the *NewVariorum*) abundantly prove the justness of such an estimate:

May, 1819.

April, 1829.

April, 1850.

Observations on Campbell, etc.

Noctes Ambrosianae.

Dies Boreales.

«The intellectual and warlike energy of his [Othello's] mind—his tenderness of affection—his loftiness of spirit—his frank generous magnanimity—impetuosity like a thunder-bolt, and that dark fierce flood of boiling passion, polluting even his imagination, compose a character entirely original, most difficult to delineate, but perfectly delineated.»³)

«North. Shakespeare has but feebly painted that passion [of jealousy] in Othello. A complete failure ... How could a black husband escape being jealous of a white wife? There was a cause of jealousy given in his very face ... Besides, had Desdemona lived, she would have produced a mulatto. Could she have seen their 'visages in their minds'? Othello and she going to church, with a brood of tawnies

«North» exclaims that the play of *Othello* «seems to me more wonderful, more even than Hamlet or Lear—and the Man, in poetical invention, a match for Achilles or Satan ... The Majesty of the Moral soul in Othello seems to me the most prophetic, or divining, or inconceivable of Shakespeare's conceptions.»⁴)

¹) J. A. Froude, *Thomas Carlyle, A History of his Life in London* (1884), 2. 158.

²) A. Lang, *The Life and Letters of J. G. Lockhart* (1897), 1. 125.

³) *Blackwood's Magazine*, 5. 228.

⁴) *Ibid.*, 67. 487.

Shepherd. I dinna like to
 hearyou speakin' that way.
 Dinna profane poetry.

April, 1829.

North. Let not poetry profane nature. I am serious, James. That which in real life would be fulsome, cannot breathe sweetly in fiction; for fiction is still a reflection of truth, and truth is sacred . . .

Shepherd. Othello is a bad play?

North. Not bad, but not good—that is, not greatly good—not in the first order of harmonious and mysterious creations—not a work worthy of Shakespeare . . . »¹⁾

If there were any explanation for this feebly facetious passage in the *Noctes*—all the feebler because of the glowing tributes that precede and follow it—if there were any explanation for similar outbursts—all the more extraordinary because of what precedes or follows them—if there were, in short, any essential features of «North's» criticism to be derived from the three passages, or from his treatment of the great Elizabethan as a whole, a study of the Shakespearean criticism of John Wilson would have a more positive value. But there is none. John Wilson simply pours out his thoughts as they come to him; moods of the moment, not critical principles, are his guide.

So important is this matter that a further illustration or two may be permitted. Naturally his emotional criticism frequently leads Wilson to link the names of other writers with that of Shakespeare. Thus in considering Home's *Douglas* he writes: «Shakespeare himself would have felt the natural but prodigious power of its prevailing pathos;»²⁾ and in considering *Night Thoughts* he avers that «Shakespeare alone is fuller of 'thick-coming fancies' than Young.»³⁾ Again, he exclaims that Spenser

¹⁾ *Ibid.*, 25. 534—6. (See also 30. 97).

²⁾ *Blackwood's Magazine*, 36. 161.

³⁾ *Ibid.*, 44. 575.

almost equals Shakespeare¹⁾; that Scott almost equals Shakespeare²⁾; that Coleridge, in his treatment of the preternatural, does equal Shakespeare³⁾; and that Joanna Baillie's plays «probably approach as near to Shakespeare as Southey to Spenser, Wordsworth to Milton, Scott to Ariosto, Byron to Dante»⁴⁾—a statement which the stunned reader may accept though hardly in the sense that Wilson meant it. Moreover, *An Hour's Talk About Poetry*, September, 1831, one of the less happy of Wilson's essays, though he saw fit to republish it (with many additions) in the *Recreations of Christopher North* of 1842, has its chief value in showing how unpredictable are the dicta of «Christopher North.» His exaggerated praise of such contemporary poets as Joanna Baillie⁵⁾, his classification of Tom Moore, and of James Hogg and Allan Cunningham, with Robert Burns⁶⁾, his conviction that Scott had an incomparably greater genius than Byron⁷⁾, are of only incidental interest here. But, after exclaiming that Cowper's *Task* and Thomson's *Seasons* are great poems⁸⁾, that Southey is a great poet⁹⁾, and that it does matter a straw whether Scott is or not¹⁰⁾—after an apostrophe to Shakespeare and an admission that he has written four great poems: *Lear*, *Hamlet*, *Othello*, and *Macbeth*¹¹⁾, Wilson suddenly decides that Milton's *Paradise Lost* is the only great poem in English. The characteristically sudden dethronement of Shakespeare for Milton admirably illustrates Wilson's extraordinary volatility.¹²⁾

¹⁾ *Ibid.*, 34, 846 and 36, 429.

²⁾ *Ibid.*, 22, 542, 551; 28, 884; 30, 480.

³⁾ *Ibid.*, 36, 545 and 44, 836.

⁴⁾ *Ibid.*, 3, 602. Wilson often couples Miss Baillie with Shakespeare: compare, for example, *Blackwood's Magazine*, 30, 350, and 39, 1. It should be remembered, however, that Scott does also. In his *Metricum Symposium Ambrosianum*, July, 1822, Maginn hits off the Scotch worship when he writes: «Here's to Shakespeare in Petticoats, noble Joanna.» (*Blackwood's Magazine*, 12, 82.)

⁵⁾ *Recreations of Christopher North*, (1864), 1, 196—8.

⁶⁾ *Ibid.*, 1, 183 and 201 ff.

⁷⁾ *Ibid.*, 1, 192.

⁸⁾ *Ibid.*, 1, 220.

⁹⁾ *Ibid.*, 1, 190.

¹⁰⁾ *Ibid.*, 1, 192.

¹¹⁾ *Ibid.*, 1, 229.

¹²⁾ In the original article of September, 1831 (*Blackwood's Magazine*, 30, 490), the final sentences run: «To this conclusion must we come at last—that in the English language there is but one Great Poem. What! said you not that *Lear*, and *Hamlet*, and *Othello*, and *Macbeth*, were all Great Poems? We did—but therein we erred—for all the four have undergone—in the hands of their creator—disfiguration. There is—we repeat it—but one Great Poem alone in our tongue—*Paradise Lost*.»

Nor is «disfiguration» explained in the shorter version of the *Recreations*

Needless to say, so uneven a critic will suffer in a larger study. And yet if this larger study serves to emphasize his central flaw of tie-beamlessness, it can hardly altogether conceal his virtues also: his enthusiasm and reverence for Shakespeare along with his exentric brilliance and the frequent unconventionality of his appreciation; his versatility and range along with his jocosity and unexpectedness.

2

The Tragedies.

Wilson's two most important early articles in «*Maga*» on Shakespeare, both of which are quoted from by Furness though he assigns neither to Wilson, are *Letters on Shakespeare. No. 1. On Hamlet*, February 1818, and *Observations on Mr. Campbell's Essay on English Poetry*, etc., May, 1819.

Since the second article treats the tragedies generally, it may be considered first. In it Wilson¹⁾ glorifies the dramatist, and without reservation. «Shakespeare alone is of no age. He speaks a language which thrills in our blood, in spite of the separation of two hundred years.»²⁾ «It was Shakespeare, the most unlearned of all our writers, who first exhibited on the stage perfect models, perfect images of all human characters,

(1, 230): «To this conclusion must we come at last—that in the English language there is but one Great Poem. What! Not 'Lear,' 'Hamlet,' 'Othello,' 'Macbeth?' —'PARADISE LOST.'»

¹⁾ Pages 217, 226 ff. of this article correspond to *A Few Words on Shakespeare* in Ferrier's edition of Wilson's *Works* (1856-7): *Essays: Critical and Imaginative*, 3 (Ferrier 7), 420-30.

²⁾ *Blackwood's Magazine*, 5, 217. Contradictions appear throughout Wilson's work. In the present article he writes (5, 217): «To the student of English literature, the genius of Shakespeare, though unrivalled, is not alone. He is one of a great body—the chief of a mighty band,» etc. (Compare his praise for the Elizabethan dramatists in *An Hour's Tête-à-Tête with the Public*, October, 1820, 8, 94-5: for authorship see Mackenzie's *Noctes*, 1, 135 note). Elsewhere he emphasizes the inferiority of the other Elizabethans in comparison with Shakespeare: see his critique on Webster's *Duchess of Malfy*, March, 1818, *Blackwood's Magazine*, 2, 656-7 (for authorship see the bibliography at the end of this paper)—an idea which he repeats in *The General Question*, September, 1823, 14, 335 (for authorship see Mrs. Gordon's *Christopher North* (1866, 266); in *Greek Drama*, 2 August, 1831, 30, 354; and with particular gusto in *An Hour's Talk about Poetry*, September, 1831, 30, 488-9.

and of all human events.»¹⁾ «Of Shakespeare and Homer alone it may be averred, that we miss in them nothing of the greatness of nature. In all other poets we do; we feel the measure of their power, and the restraint under which it is held; but in Shakespeare and in Homer, all is free and unbounded as in nature; and as we travel along with them, in a car drawn by celestial steeds, our view seems ever interminable as before, and still equally far off the glorious horizon.»²⁾

Wilson considers successively *Macbeth*, the most perfect of the plays in tragic action; *Othello*, the most perfect in tragic passion; *Hamlet*, the most perfect in unity of character delineation; and *Lear*, the most perfect in pathos. Othello he thinks the most greatly drawn, the most heroic, of Shakespearean characters, though the one really understood last by a reader.³⁾ Hamlet, he claims, «alone, of all his offspring, has Shakespeare's own intellect.»⁴⁾ The ending of *Lear*, he insists, shows the tragedy of life itself; it is to the enlightened reader calm and high, illustrative of the eternal truth that good must be and that evil must not be.⁵⁾ This fine passage on *Lear* is quoted by Furness in his edition of the play.⁶⁾

Hamlet.

The article on *Hamlet* of February, 1818, is certainly one of the finest of the early contributions to *Blackwood's Magazine*. «T. C. on Shakespeare' doth himself surpass,» exclaims the writer⁷⁾ of the rhymed *Notices* in *Maga* for March, 1818; and his enthusiasm is justified. In the article Wilson⁸⁾ declares the

¹⁾ *Ibid.*, 5, 226.

²⁾ *Ibid.*, 5, 226.

³⁾ *Ibid.*, 5, 228. (Part of the passage appears in the first column of the quotation on page 2).

⁴⁾ *Ibid.*, 5, 228.

⁵⁾ *Ibid.*, 5, 229.

⁶⁾ *Lear: Variorum Edition*, 425-6.

⁷⁾ Probably Lockhart, who wrote many of the rhymes in the early numbers of *Maga*.

⁸⁾ A full bibliography of Wilson's articles, after 1825, appears in Mrs. Gordon's *Christopher North*, Appendix 3. From this bibliography we know that he was the author of the reviews of Mrs. Jameson's *Characteristics of Women* in *Blackwood's Magazine* of January, February, March, and April 1833. In one of these reviews, that of March, 1833, he states specifically that he wrote the *Letters on Shakespeare* of February, 1818 (see *Blackwood's Magazine*, 33, 401). Apparently this first letter was to be followed by others, for *Notes from the*

perfection of «the divine Shakespeare.» «There is in the ebb and flow of Shakespeare's soul all the grandeur of a mighty operation of nature; and when we think or speak of him, it should be with humility, where we do not understand, and a conviction that it is rather to the narrowness of our own ken, than to any failing in the art of the great magician, that we ought to attribute our sense of imperfection, and of weakness, which may assail us during the contemplation of his created worlds.»¹⁾

«T. C.» gives an original interpretation to Ophelia; a creature, he calls her, of «mere nature only,» who, though she exhibited, «in great beauty, the spiritual tendencies of nature,» yet could have, in her «innocent voluptuousness» or «ecstasy of animal life,» only a fleeting appeal for the majestic spirit of Hamlet.²⁾ Hamlet, he argues, suffers neither from moral nor from morbid sensibility, but from an excess of intellect and from «shock.»³⁾

He emphasizes the naturalness and at the same time the poetic grandeur of Hamlet's character. «In him, his character, and his situation, there is a concentration of all the interests that belong to humanity. There is scarcely a trait of frailty or of grandeur, which may have endeared to us our most beloved friends in real life, that is not to be found in Hamlet. Undoubtedly Shakespeare loved him beyond all his other creations. Soon as he appears on the stage, we are satisfied. When absent, we long for his return. This is the only play which exists almost altogether in the character of one single person. Who ever knew a Hamlet in real life? Yet who, ideal as the character is, feels

Editor, Blackwood's Magazine, October, 1818, mentions among other articles just received, *Letters on Shakespeare*, No. II. *Lear*. No. III. *Othello*. No. IV. *Macbeth*. [Was any of the material in these proposed articles incorporated in *Observations on Mr. Campbell's Essay* of May, 1819?]

¹⁾ *Blackwood's Magazine*, 2. 504.

²⁾ *Ibid*, 2, 509. Furness quotes the long passage in which «T. C.» contends that Hamlet's love for Ophelia could not have been very profound: 2 *Hamlet*, 159-60. The editor of the *Variorum* does well to ignore Wilson's later polite relinquishing, in deference to Mrs. Jameson's disagreement with him, of the attitude expressed here. «Shakespeare and Mrs. Jameson were right,» he writes in March, 1833 (*Blackwood's Magazine*, 33, 404). «Ophelia herself knew that Hamlet loved her.» (He relapses for a moment to his earlier belief on 33, 405, but catches himself in time and apologizes.)

³⁾ *Ibid*, 2, 508-9. Furness quotes all of importance here: 2 *Hamlet*, 159, 196-7.

not its reality? This is the wonder. We love him not, we think of him not, because he was witty—because he was melancholy—because he was filial. But we love him because he existed, and was himself. This is the grand sum-total of the impression. I believe that of every other character, either in tragic or epic poetry, the story makes a part of the conception. But of Hamlet, the deep and permanent interest is the conception of himself.»¹⁾

Furness has quoted the other passages of importance concerning Hamlet's character²⁾, and I need not repeat them here. But an extended quotation, on Aristotle and Shakespeare, omitted by Furness, may be added in conclusion, illustrating as it does Wilson's powers as stylist, his enthusiasm as critic, and incidentally, in the final sentences, his demands as moralist:

Aristotle's «treatise on Poetry is alone worth all the body of modern criticism; and every line that he has written on the Drama is pregnant with wisdom. He says that Tragedy is the representation (*mimesis*) not of men, but of some action of human life; that therefore, what is most important, is not the characters, but the *szuzasis* or constitution of the fable, to which the men are merely subordinate. It might seem that Shakespeare's Tragedies are in reversal of this. I think they essentially coincide with it. To our remembrance, the characters appear everything, and the fable nothing. But of Aristotle's Tragedy, and of Shakespeare's, the essence is this—a portion of human life, or of the goings-on of the world, having in itself oneness, that is, a beginning, a middle, and an end, separating it from everything else, and thus being within itself unity. But Aristotle conceived this internal unity could only be effected by linking together the successive parts of the action, like a chain of causes and effects. Shakespeare knew better. Whatever in nature had unity to his Imagination, afforded subject-matter for a Tragedy; and you will find in all his great Tragedies, that though the characters appear so prominent, the story is yet most essential, gives the sublimity to the whole play, and has in itself a strange undefined completeness. I say it gives the sublimity, because it is the story that binds all the characters to real human life. His Dramas never appear merely like works of fiction. Each appears like a portion of the real history of Mankind, only with Poetry cast over it. An action (*praxis*) could never have appeared of such importance to Aristotle, as to be the paramount ground-work and essence of Tragedy, but because it is this which binds the Play to human life, and imparts to it a dignity drawn from our reverence for the destinies of Mankind. A Tragedy is a leaf torn from the Book of Fate. Shakespeare's story is like nature in this, that you do not see the links of action, but you see powers manifesting themselves with intervals of obscurity. To improve the plots of his Plays, with all their apparent faults, would be something like improving the History of England. We feel that the things have happened in nature, and for whatever has happened, I presume there is a good reason. Shakespeare's soul is like Intellect, descending into the

¹⁾ *Ibid*, 2, 505-6.

²⁾ 2 *Hamlet*, 157-8.

world, and putting on human life, faculties, and sense, whereby to know the world. It thus sees all things in their beauty and power, and in their true relation to man, and to each other; but not shaken by them, like man. He sees beauty in external nature—in men's souls—in children—in Ariel—in Imogen—in thought—in fancy—in feeling—in passion—in moral being—in melody—not in one thing; but wherever it is, he has the discernment of it. So also of Power, and of all other relations and properties of being which the human Spirit can comprehend I think that what his character wanted is purity and loftiness of Will, and that almost all the faults of his Plays, and above all, his exceedingly bad jokes, belong to this defect. In these he yielded from his nature, though we cannot doubt that his nature had pure delight in all things great and good, lofty, pure, and beautiful. If this be not the truth, where is the solution of the difficulty to be found? Not surely in his yielding in base subservience to the spirit of the age. He was above that, as Milton was above it, and as all the noblest spirits of earth have been before and since.»¹⁾

Macbeth.

Furness ignores the references by Wilson to Shakespeare in the twenty-seven volumes of *Blackwood's Magazine* between May, 1819, and February, 1833. These various contributions will therefore need consideration in this paper; and first we may turn to the treatment of the supernatural, which, culminating in the article on *Cruikshank on Time*, 2 June, 1827, has considerable interest in connection with the later references to *Macbeth* in the *Dies Boreales* of 1849.

Wilson²⁾ showed slight sympathy for Burns's treatment of the witches' Sabbath in *Tam o' Shanter* when he wrote, February, 1819, «One touch of Shakespeare's imagination is worth all that laborious and heavy accumulation of affrightments.»³⁾ A few months earlier, in August, 1818, he⁴⁾ had disagreed with Elia that Shakespeare's plays are not well adapted for acting. «For our own parts,» he writes, «we think that no man can know how awful human life is, that has never seen its pageants of

¹⁾ *Blackwood's Magazine*, 2, 507-8.

²⁾ The article, *Burns and the Ettrick Shepherd*, is by Wilson. A passage in it on Hogg, *Blackwood's Magazine*, 4, 528-9, is carried over into the *Recreations of Christopher North* (1864), 1, 202-3.

³⁾ *Blackwood's Magazine*, 4, 525. Wilson's inconsistency appears throughout his work. In his essay on the *Genius and Character of Burns*, 1841, he calls *Tam o' Shanter* «a perfect poem, impregnated with the native spirit of Scottish superstition.» See *Essays: Critical and Imaginative*, 3 (Ferrier 7), 61.

⁴⁾ Ferrier's footnote on page 157 of the first volume of *Essays: Critical and Imaginative*, proves Wilson's authorship of this article.

fear, terror, and despair, gliding before him in the imaginary, but, at the same time, intensely real, world of Shakespeare.»¹⁾ Even the witches, he contends, add greatly to *Macbeth*, this «first of all tragedies»: «We look on Macbeth as a man doomed to misery and crime, beneath their malignant influence.» «It is most true,» he adds immediately, «that everything about the Witches, as they are painted in this drama, is terrible as poetry can render superstition.» He concludes, indeed, «that the *acted* tragedy of Macbeth curdles our blood, whether the Witches be ludicrous or fearful.»²⁾

Unfortunately Wilson does not rest satisfied with this conclusion. Not quite a year and a half later, in his introduction to *The Witch of Edmonton*, January, 1820, he³⁾ must needs expand upon the idea that Shakespeare's witches are «neither sorceresses nor old women,» and that, whatever they were, neither Banquo, nor Macbeth, nor Shakespeare saw them distinctly.⁴⁾ His cha-

¹⁾ *Blackwood's Magazine*, 3, 608-9. Another reference to Lamb and the actability of Shakespeare's plays, in *North's Specimens of the British Critics*, March, 1845, will be quoted in due time. See also 39. 267.

²⁾ *Ibid.*, 3, 608. The whole of this last passage is worth quotation: *Macbeth* «is more terrible on the stage than any other creation of genius, dallying with crime, death, and judgment. The *idea* of murder cannot be more fearful in the soul, during its most hideous dreams, than is its *reality* when the murderer comes staggering before us, with his 'hangman's hands,' or when sleep, getting into the grasp of its noiseless clutches, that woman, whom, when awake, nothing could appal, carries her with quaking bosom, and eyes held open by horror, to and fro before our sight, in vain striving to wring from her quivering joints the ineffaceable stain of blood.»

³⁾ For Wilson's authorship see the bibliography at the end of this paper.

⁴⁾ *Blackwood's Magazine*, 6, 410-11. «Shakespeare's witches are of a class by themselves. They are neither sorceresses nor old women. It has been said that he must have been in Scotland—they are so truly Scottish. We have lived long in Scotland, and have had some solitary midnight walks through scenes terrifying enough, but we never saw nor heard of any beings in the Highlands, even cousins, sixteen times removed, to those things so withered and so wild in their attire. Shakespeare has created our witches for us, and we are all very much obliged to him—particularly the good people of Forres. Let us not seek for them a more ancient origin. Shakespeare, no doubt, was on that very blasted heath, whether personally or not we shall not say—and he knew by inspiration what things should hurry through the rueful skies of Albyn, and over her black heath-wildernesses, and through the heart of the thunder, lightning, and rain, of those dismal regions. Neither their characters nor their forms are distinct, for depend upon it, Shakespeare did not see them distinctly—nor Banquo nor Macbeth. No more does one see distinctly the raven that alights

racteristically vague elucidation of this thesis, however, does not so much curdle our blood in emphasizing the ludicrous rather than the fearful, as when, more than seven years later, in the middle of a review of *Cruikshank on Time*, 2 June, 1827, he²⁾ unexpectedly wanders off once more into a long, if «eloquent,» digression on the supernatural in Shakespeare. Nowhere in Wilson's work can be found a better example of the boisterously humorous, of his willingness paradoxically to defend a fallacy.

«We never understood Shakespeare's fairies,» he begins, «—nor his witches either—nor his ghosts. Perhaps he did not intend that we should understand them—perhaps he did not understand them himself,—perhaps no fairies, no witches, no ghosts, either Shakespeare's or any body's else, are altogether intelligible, or at least very consistent characters . . .»²⁾

Thereupon he launches into a defence of his thesis, half

near his feet during some stormy midnight, and on some wild moor—with *sughing* wings and the croak of a demon. But critics must make every thing out, forgetting that no creatures are so poetical, as those that are imperfect and obscure—and even contradictory—and exhibiting the senses under the influence of the imagination warring with themselves. The causes of the motions in the minds of Shakespeare's witches are not more obscure to our eyes, than they were to their own; for, in the bosom of creatures not human, we dream that the very desires move blindly and in blindness. There is a hint somewhere dropt, that these creatures are to be rewarded for their labours against Macbeth—but we can hardly believe that any more than themselves; and they seem to meet and part upon no imaginable motives, as if they were but half-willers in their own agency. At one time they seem to have no divination but call up heads and spectres to show the future; at another they predict, of themselves, to Macbeth and Banquo. No one can guess at the limits of their knowledge, or of their power, or at the nature of their impulses and desires. They cannot be said to love lofty agency, for they swim like tailless rats in sieves to revenge themselves on 'rump-fed ronyons' by the death of masters of small trading vessels; nor can they be said to be exclusively fond of low company, for they speak imperiously to kings, and hold in their skinny hands, and utter with their shrivelled lips, the doom and destiny of empires. They brew toad-broth—and they fly from lapping it on the wings of the wind. They are consistent in nothing, but in a dim, vague, indefinite, glimmering, and gloomy spirit of evil, which involves all nature, animate or inanimate, in its atmosphere; now settling on the mountain tops, now creeping along the marshes—now showing all things wild and terrible—and now bringing out bats and worms from mean or slimy obscurity. Yet, after all—they are nothing—'the earth hath bubbles as the water hath, and these are of them'.»

¹⁾ A full bibliography of Wilson's articles, after 1825, appears in Mrs. Gordon's *Christopher North*, Appendix 3.

²⁾ *Blackwood's Magazine*, 21, 780.

humorously, half defiantly—writing, I fear, as much for the sake of an article as for the sake of any serious treatment of Shakespeare.

His fairies are small—almost invisibly small—and often lodge in flower-cups—a harebell being a palace, a primrose a hall, an anemone a hut, and a daisy a shieling. Yet they fall in love with us who run—males—from 5½ to 6½ feet high—females, some six inches lower. That is preposterous and impossible. Titania, too, when she falls in love with Bottom, lays his ass's head on her lap, and seems, at a rough guess, to be somewhat above the middle size, between Mrs. Cook and the Swiss giantess. On what principle she originally married Oberon, one is at a loss to guess—not love surely—perhaps ambition. In short, there is sad confusion in Shakespeare's ideas of all these creatures of the element—a complete higgledepiggledy—there is no making either head or tail of them . . .

Now, as Shakespeare is said by his devotional and idolatrous admirers, to have surpassed all other mortal men in poetical powers, why, we ask, did he not frame more fairy-like fairies,—more spiritual spirits—than those in the *Tempest*, or *Midsummer-night's Dream*? . . . Then, say we, contradict us who may, that Shakespeare was in these his attempts, no Poet,—nay, the «lift» is not going to fall, so, gentle reader, read on—no Poet, we say, or but a poet of the second degree—not the Poet-Laureate of the Court of Faery . . .¹⁾

The long discussion of the witches is in the same tone:

Away, then, to the blasted heath, and see what kind of witches Shakespeare conjures up before us and Macbeth. «The air hath bubbles as the water hath—and these are of them.» That is good—but the witches, wild and withered as they are in their attire, are but so so creations to frighten and to prophesy to a doomed king. They have no kindred with the wide black moors of the Highlands of Scotland. Their gibbering is not in the idiom of the ancient Erse—not phantoms they worthy to be stared at, till reason reels, by the Children of the Mist. Gray Malkin, and Paddock, are sorry names for the witches of a mountainous region; and Mr. Upton, imagining himself to be eulogizing the passage on which he annotates, observes, that to understand it, we should suppose one Familiar calling with the voice of a Cat, and another with the croaking of a Toad. Must we indeed? And what have cats and toads to do with «thunder, lightning, and the rain; when the hurley burley's done, when the battle's lost and won?» Here, as in the case of the Fairies, Shakespeare writes as if he had been fuddled. He cannot get rid of his poor, flat, hearthstone, broomstick, English, Stratford-upon-Avon superstitions; and out with the truth at once, horrible as it is, Shakespeare in Scotland was—a Cockney! Just before Macbeth and Banquo foregather with the witches, in thunder on the moor, we have this colloquy:

«1st Witch. Where hast thou been, sister?

2nd Witch. Killing swine.

3rd Witch. Sister, where thou?

1st Witch. A sailor's wife,» &c. &c.

¹⁾ *Ibid.*, 21, 780–1.

What is there good in this, or in all that follows? Little or nothing. Killing swine! Shakespeare wrote these two words—therefore, and for no other reason, are they witchlike and terrible. From killing swine, the transition is natural (is it not?) to prophesying about kings, crowns, and thrones. Let the Weird Sisters either be the Northern Fates or Destinies—or let them be the Witches of Warwickshire—but no man has a right to confuse the two characters—least of all to bring down our «Posters of the sea and land» to the level of Anglo-Saxon crones riding on besoms¹⁾

¹⁾ *Ibid*, 21, 781-2. For the sake of showing Wilson's «tie-beamlessness» completely, the rest of the passage is included:

Now, is it any answer to such objections as these, to say, that these beings are anomalous, and that, therefore, their creator is at freedom to characterise them as he wills? None whatever. If it be, then Shakespeare could not go wrong, as long as he gave them a gibberish utterance—breathed through their skinny lips a hellish spirit, made fiercer by the compression of their choppy fingers—enveloped the beldames in a ghastly atmosphere, and when their prophecy, half-benison half-malison, ceased to quake, bade them vanish into the air, and what seemed corporal melt as breath into the wind. That being summoned thither to betray and destroy, they should do their duty, and do it willingly and well, is the least that could have been expected from a far inferior magician to Shakespeare; but from Shakespeare we expect far more than that—not merely some witchlike words, and motions, and gestures, and gesticulations, but the full display of powers meet for such a mission, such as should not only have left Macbeth and Banquo overcome with horrid forebodings, against which it was in vain for the one to struggle in his visions of ghastly hope, and the other in his visions of still ghastlier fear; but all who read the drama—all who saw it acted—should have been sunk—overwhelmed—lost—and helpless, among the shadows of passing events all dripping with murder, and lowering alike with the gloom of guilt and retribution.

Was Macbeth a superstitious person? We cannot tell—Shakespeare does not let us into this secret of his idiosyncrasy. Had he who had lived in Scotland all his days, and been a traveller by night, never seen a witch till then? If the witches were but creations of Shakespeare, Macbeth, of course, never could have seen them before; but if they were «in a manner born» in Scotland, how could he, a man of forty-five at the youngest, have missed seeing them over and over again a hundred times? Judging from what passes between Macbeth and Banquo, neither of them had ever seen a witch in their lives till that terrible and fateful night; a degree of blindness inconceivable in an age when all eyes, from castle to cot, beheld preternatural agents once at least every moon, and belonged to an ancestry, mean or mighty, that had ever been familiar with the voices that syllable men's names «in antres vast and deserts idle.»

Finally, if the Weird Sisters are impersonations of ideas prevalent in national superstition—try them by that test; if they are anomalous fictions of Shakespeare's fancy, try them by that—and in both cases alike will they be found wanting; in the first they are degraded by an intermixture of another, and lower, and more vulgar creed—in the second, they are of a contradictory and

The ghosts, it need hardly be added, fare no better. The «intolerable prolixity» of him in *Hamlet* is thus unsympathetically referred to:

... The buried Majesty of Denmark spouts, right on end, with little or no interruption, seventy-eight lines—and no fewer than thirty-five after he has exclaimed, with visible apprehension of being bedawned,

«But, soft, methinks I smell the morning air» . . .¹⁾

After such impiety it is no wonder that Ferrier, Wilson's editor, felt impelled to add a note to the essay when it was reprinted:

«The attack on Shakespeare's fairies and witches in this Essay is not to be accepted as Professor Wilson's serious and deliberate judgment. It appears from a MS. memorandum that it was his intention to 'write an equally eloquent answer to all about the fairies, &c. in this paper.' This intention was never fulfilled.»²⁾

Whatever Wilson may have intended, it is of interest that twenty-two years later, in the *Dies Boreales* of November, 1849, he still insists that Shakespeare could never have visited Scot-

inconsistent character, fluctuating between the old women who frighten English chaw-bacons or yokels, with beards and whiskers, cat-attended, and obnoxious to ducking in a pond, and those more truly terrible and spiritual agencies that have power given to them by the Prince of the Air to elevate men's sons to high places, or dash them down to the dust in blood of their own shedding, and by the instrumentality of their own throne-shaking crimes that spare not the heads of Heaven's anointing. On which horn of the dilemma must Shakespeare be stuck?

It is interesting that fourteen years later, in *The Genius and Character of Burns*, 1841, Wilson says the same thing more generally: «Few or none of our old traditionary tales of witches are very appalling—they had not their origin in the depths of the people's heart; there is a meanness in their mysteries—the ludicrous mixes with the horrible: much matter there is for the poetical, and more perhaps for the picturesque; but the pathetic is seldom found there; and never—for Shakespeare, we fear, was not a Scotchman—the sublime.» *Essays: Critical and Imaginary*, 3 (Ferrier 7), 61.

¹⁾ *Ibid.*, 21, 783. The extended passage on the ghosts should be read. Wilson's inconsistency appears, as usual, from a comparison of this passage of 2 June, 1827, with the passage of February, 1818: «Never was a more majestic spirit more majestically revealed, etc. 2, 511–2. (A serious general discussion of ghosts occurs in the *Dies Boreales* of November, 1849, 66, 641–2, most of which is quoted in Furness' *Macbeth*, 213–4.)

²⁾ *Essays: Critical and Imaginative*, 1 (Ferrier 5), 157 note.

land¹), and thus refers to the witches, in an ironical summary put into the mouth of Buller: «Each of the Three Weirds is = one Witch + one of the Three Fates—therefore the union of two incompatible natures—more than in a Centaur. . .»²)

Yet the *Dies Boreales*, written in Wilson's closing years, contain the best of his Shakespearean criticism, on *Macbeth* and *Othello*; and the critical sagacity of Furness appears not merely in what he omits of «North's» flippancies³), but also in what he includes of «North's» stimulating and original interpretations. Thus with eight quotations from the *Dies* of November, 1849, on *Macbeth*, Furness leaves little to be said here concerning the second half of Wilson's composition, particularly his remarks on the character of Lady Macbeth. Since, however, the editor of the *New Variorum* fails to quote from the rambling comments, in the opening part of the article, on the character of Macbeth, a brief summary of this part of Wilson's criticism may be permitted.

«The mightiest of temptations,» runs one of «North's» observations, «occurs to a mind, full of powers, endowed with available moral elements, but without set virtue—without principles—'and down goes all before it.' If the essential delineation of Macbeth be this conflict of moral elements—of good and evil—of light and darkness—I see a very poetical conception; if merely a hardened and bloody hypocrite from the beginning, I see none.»⁴)

Naturally «North», or Wilson, emphasizes the importance of the first soliloquy:

¹) *Blackwood's Magazine*, 66, 624. «North. It has been asked—Was Shakespeare ever in Scotland? Never. There is not one word in this Tragedy leading a Scotsman to think so—many showing he never had that happiness.»

²) *Ibid*, 66, 625. It may be worth adding that the contention between «North» and the other interlocutors as to whether the witches first gave Macbeth the idea of murder, or merely aroused what he had already considered in his conscience, gets nowhere; Buller exclaiming finally, «The Weirds—the Weirds!—the Weirds have done it all!» to which «North» retorts, «Macbeth—Macbeth!—Macbeth hath done it all!» *Blackwood's Magazine*, 66, 631—2.

³) Although in his Appendix to *Macbeth* Furness has the heading *Was Shakespeare Ever in Scotland?* he fails to quote Wilson's ideas on the subject just summarized from the articles of 1820, 1827, and 1849. Nor do Wilson's various discussions of the witches find a place in the *New Variorum*.

⁴) *Blackwood's Magazine*, 66, 623.

«Now, my dear Talboys, you will agree with me in thinking that this first great and pregnant, although brief soliloquy, stands for germ, type, and law of the whole Play, and of its criticism—and for clue to the labyrinth of the Thane's character . . . I regard William as a fair Poet and a reasonable Philosopher; but as a supereminent Play-wright. The First Soliloquy *must* speak the nature of Macbeth, else the Craftsman has no skill in his trade. A Soliloquy *reveals*. That is its function. Therein is the soul heard and seen discoursing with itself—within itself; and if you carry your eye through—up to the First Appearance of Lady Macbeth—this Soliloquy is distinctly the highest point of the Tragedy—the tragic acme—or dome—or pinnacle—therefore of power indefinite, infinite . . .»¹⁾

Not only does «North» throughout the colloquy contend that, once the temptation of the witches has found a place in his heart, Macbeth is determined on murdering Duncan, but also he contends that Lady Macbeth's spurrings-on are superfluous, and that in his great soliloquy after his wife's departure, «Shakespeare does not paint . . . a grand and desperate struggle between good and evil thoughts in Macbeth's mind—but a mock fight.»²⁾

This whole thesis is interesting. A final quotation well illustrates Wilson's usual rhapsodical method of criticism:

The Tragedy of Macbeth is a *prodigious* Tragedy, because in it the Chariot of Nemesis *visibly* rides in the lurid thunder-sky. Because in it the ill motions of a human soul, which Theologians account for by referring them all to suggestions of Beelzebub, are expounded in visible, mysterious, tangible, terrible shape and symbolisation by the Witches. It is great by the character and person, workings and sufferings, of Lady Macbeth—by the immense poetical power in doing the Witches—mingling for once in the world the Homely-Grotesque and the Sublime—extinguishing the Vulgar in the Sublime—by the bond, whatsoever it be, between Macbeth and his wife—by making us tolerate her and him . . .³⁾

Othello.

As an example of Wilson's inconsistency, three references of his to *Othello* were given on the second page of this paper. Hardly worth further notice is his allusion to the play in the *Noctes* of April, 1829, in which «North» ridicules Shakespeare's treatment of jealousy⁴⁾, and at the same time contends that

¹⁾ *Ibid.*, 66, 627.

²⁾ *Ibid.*, 66, 636.

³⁾ *Ibid.*, 66, 625. Compare also the reference to Lady Macbeth in 3. 608 and 36. 358 ff.

⁴⁾ See the middle column quoted on pages 2 and 3.

Iago's character is incomprehensible. His paradoxical defence of these highly Rymeresque ideas does not need further consideration, especially after the specimen of his perversity previously noted in *Cruickshank on Time*. Apparently Wilson uses the whole dialogue to lead up to his sentimental thesis that virtue is superior to genius, that «One truly good action performed is worth all that ever Shakespeare wrote»[¹]

In refreshing contrast to such banality are Wilson's animadversions on *Othello* in the *Dies Boreales* of April, 1850. «Of all trades in the world,» one passage runs, «that of a Soldier is the worst and the best—witness an Iago—and Othello.»²) Talboys thus summarizes Iago:

A singular combination in him, sir, is his wily Italian wit—like Iachimo's—and his rough—soldierlike—plain, blunt, jovial manners—the tone of the Camp, and of the wild-living *reckless* Camp—plenty of hardihood—fit for toil, peril, privation. You never for a moment doubt his courage—his presence of mind—his resources—he does not once quail in presence of Othello at his utmost fury. He does not stir up the Lion from without, through the bars of his cage, with an invisible rod of iron—that is, a whip of scorpions; he lashes up the Wild Beast, and flinches not an inch from the paw that would smite, or tusk that would tear—a veritable Lion Queller and King.³)

Wilson disagrees with Coleridge's «a motiveless malignity,» pointing out that, though Iago's hate is unfathomable⁴), he is moved by professional⁵), and sexual⁶), as well as by racial⁷) jealousy. This last point «North» amplifies in interesting fashion.

Largely quoted in the *Variorum Edition* is the long discussion of Othello's colour, in which «North» calls the Moor «a specimen of the *Ethical Marvellous*»: «two natures conjoined—

¹) Mackenzie's *Noctes*, 3, 269.

²) *Blackwood's Magazine*, 67, 483.

³) *Ibid*, 67, 484.

⁴) *Ibid*, 67, 485.

⁵) *Ibid*, 67, 482. «Talboys. He hated Othello for not promoting him, but Cassio. That seems to me the real, tangible motive — a haunting, goading, fretting preference — an affront — an insult — a curbing of power — wounding him where alone he is sensitive — in self-esteem and pride.»

⁶) *Ibid*, 67, 483. «Talboys. Iago was jealous of Othello. He says he was, and either believes it, or tries to believe it. His won words intimate the doubt, and the determination to believe. Malignity and hate indulge in giving acceptance to slight grounds . . .»

⁷) *Ibid*, 67, 485. «Talboys. How is Iago affected by the blackness? No doubt, with more hate and aversion as being commanded by and outshone by him [Othello.]»

the moral Caucasian White, and the animal tropical Black.»¹⁾ The first scene of the *Dies* of April, 1850, ends with a tribute to the feeling of peace left by *Othello*—and by *Romeo and Juliet* and *Lear*: «Love is best.»²⁾

The next three scenes of this number of April, and the next *Dies* of May, 1850, develop Wilson's «astounding discovery» of «long time and short time,»³⁾ as applied to *Othello*. The whole matter receives full treatment by Furness⁴⁾, and the passages of importance, moreover, have been reprinted in the *New Shakespeare Society Transactions* of 1875—6 and 1877—9. I need therefore add nothing here, except to point out that certainly Wilson's greatest contribution to Shakespearean criticism is this discovery, apparently original with him⁵⁾, of double time. As early as 1698 that bull of Bashan, Thomas Rymer, in *A Short View of Tragedy* . . ., had objected that the unity of time in *Othello* is inconceivable: «This *third Act* begins in the morning, at noon she drops the Handkerchief, after dinner she misses it, and then follows all this outrage and horrible clutter about it.»⁶⁾ It is the only point among Rymer's absurdities that has some justification. As late as 1904 A. C. Bradley, in *Shakespearean Tragedy*, devotes several pages to «The Duration of the Action in *Othello*.»⁷⁾

¹⁾ *Ibid.*, 67, 486. (See Furness' *Othello*, Revised ed., 1903, 391–2.) Furness omits quotation from «North's» enthusiastic, if repetitious, remarks on the topic when he bursts out, a little later, with the exclamation that *Othello* is to him a perfect character: see the third column on page 1. «He is a tropical animal,» «North» continues, «— kindred to the lion — the tiger — the dragon — and, on the other hand, he has the rational equipoise of the faculties that stamp the Philosopher — and he is everything between the two» (*Blackwood's Magazine*, 67, 488).

²⁾ *Ibid.*, 67, 488.

³⁾ In treating *Macbeth*, Wilson had introduced the subject: see the third scene of the fifth *Dies*, November, 1849, *Blackwood's Magazine*, 66, 648 ff.

⁴⁾ *New Variorum Edition: Hamlet*, xv–xvii; *Othello*, 358 ff; *Merchant of Venice*, 333, 337, 338; *As You Like It*, 388.

⁵⁾ It must be remembered that in the *Dies* Wilson had the collaboration of George Outram (see *DNB*: Outram), and that his friend Alexander Blair also aided him with the series (see Miss Elsie Swann's *Christopher North*, 1934, 219–220).

⁶⁾ J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century* (1908), 2, 243.

⁷⁾ Note 1, 423 ff.

The Comedies.

Whatever Wilson may have said of value concerning the comedies, in his four reviews of Mrs. Jameson's *Characteristics of Women*, *Blackwood's Magazine*, January, February, March, and April, 1833, has been included in the *New Variorum Edition*. Indeed, Furness—who, it will be remembered, credits the articles to Campbell—shows such skill in rejecting the rubbish and retaining the gold in these contributions, that we may consider them most briefly.

One sentence in the article of January is perhaps worth recording: «'Tis surely the loveliest pastoral poem in the world, this of Florizel and Perdita.»¹⁾ The best passage on *The Winter's Tale*, from the article of February, has been carried over by Furness. He sensibly fails to quote Wilson's remarks, in the same number, on Desdemona, which are flippant²⁾, or on Cordelia, which are sentimental. Similarly, H. H. Furness, Jr., does not quote Wilson's opinion that Iachimo was a dunce³⁾; in two extended quotations, however, he takes most of what the latter has to say concerning *Cymbeline*. From the article of March, Furness skilfully reduces Wilson's rhapsodies on the various heroines, sensibly omitting those on Juliet, quoting the fine though short last paragraph of the tribute to Miranda, as well as the best passage on Ophelia and an acute if untenable exposition of one of the Queen's speeches.⁴⁾ Likewise in his quotations in *Much Ado About Nothing*, Furness gives all of importance on that play from the article of April, 1833. He feels it unnecessary to quote Wilson's conviction, «Nor is there the slightest doubt that she [Beatrice] will make one of the best wives in the world,» nor to present his picture of the future felicity of Benedict and Beatrice with their six children, the last two twins.⁵⁾ Finally,

¹⁾ *Blackwood's Magazine*, 33, 130.

²⁾ *Ibid.*, 33, 155. «The 'gentle Desdemona', too, like Imogen, wedded without her father's consent or knowledge; so we believe did Juliet, so did Jessica, and so fain would Perdita have done, and mayhap, had Prospero been unreasonable, even Miranda. Shakespeare is a dangerous author to young ladies who are not orphans . . .»

³⁾ *Ibid.*, 33, 151.

⁴⁾ *New Variorum*: 1 *Hamlet*, 373 (Queen); 2 *Hamlet*, 161-2 (Ophelia). (In a previous article mentioned in the first paragraph of this paper, I pointed out Wilson's quotations on the comedies carried over by Furness.)

⁵⁾ *Blackwood's Magazine*, 33, 545-6.

in his ten quotations in *As You Like It*, Furness includes fully Wilson's best passages.

Shakespearean Critics and Actors.

The reservations one constantly feels called upon to make concerning Wilson as critic may occasionally be cast aside. Thus his masculine common sense and humour appear in his *Postscript* to Hartley Coleridge's *On the Character of Hamlet* of November, 1828, where he pours out his contempt for «Bowdlerizing»:

«My dear H[artley Coleridge],» he writes, «I wish you, at your leisure, to mutilate Bowdler, as he has mutilated Shakespeare. It is to be lamented, that human nature is fallen and corrupt—that Shakespeare is not a seraph. But we ought to take him for better or worse, and be contented. Does Bowdler leave out the Prince's half-bitter, half-sweet badinage with Ophelia in the play-scene — and on another occasion, his warning her not be a 'breeder of sinners?' Does he correct the innocent maniac for warbling her snatches of old love-songs so affectingly full of allusions which she would never have made ere her brain was turned? Does he insist on Othello using no coarse words, in his fury, to Desdemona? What makes he with a whole wilderness of monkeys? Pioneers and all? Iago's shocking insinuations? and the plain language of his honest wife? By what principle does he guide the shears in clipping? Are passages, moderately offensive to his delicate eyes and ears, permitted to stand, and only the staring and striking *maculae* expunged? Or is every passage cut out in which the feeling, or thought, or expression, borders on what a Bowdler thinks naughty, or naughty-looking? Are young ladies privileged to approve of all that is left? Poor creature! how feeble his trust in the power of innocence in young uncorrupted minds! But do, my dear H., as you love me, settle the hash of the Bath Tinman.

Ever yours, affectionately,

Christopher North.¹⁾

Buchanan Lodge,
Oct. 14, 1828.

Again, Dr. R. W. Babcock in his *Genesis of Shakespeare Idolatry*, 1931, quotes on page 227 the following tribute to the critic Richardson from *Blackwood's Magazine* of a century earlier:

«. . . But a far more interesting comment appears in a contemporary magazine article in *Blackwoods* in 1831: 'By much criticism, sincerely or affectedly philosophical, has the genius of Shakespeare been lately belaboured, by true men and pretenders—from Coleridge and Lamb, to Hazlitt and Barry Cornwall. But, after all, with the exception of some glorious things said by the Ancient Mariner and Elia, little new has been added, of much worth, to the

¹⁾ *Ibid.*, 24, 592.

Essays of Professor Richardson, a forgotten work, of which a few copies have been saved by thieves from the moths.'¹)

The article in question is by Wilson.

Wilson also refers incidentally to Shakespearean critics in his review of Mrs. Jameson's *Characteristics* of February, 1833: But what was the worth of the whole pack in estimation with the wit and wisdom of Charles Lamb! Samuel Johnson, himself, though one of the grandest of God's creatures, comprehended not, in full, the genius of the greatest of all poets. He passed from reverence to disdain—from wonder to contempt—measuring all he found there by the standard of his own experience 'of man, of nature, and of human life,' forgetting that what he judged was—Inspiration.²)

Twelve years later, in *North's Specimens of the British Critics*, February and March, 1845, Wilson considers the critical remarks of Dryden and Pope on the great Elizabethan.³) «The model, or law, or self of the English drama, is *Shakespeare*» runs one of his incidental outbursts. «The character of his drama is, the imaging of nature. A foremost characteristic of nature is

¹) *Blackwood's Magazine*, 30, 94. Wilson also praises Richardson in 22, 86.

²) *Ibid.*, 33, 148. In February, 1830, Wilson expressed the conviction that Johnson «had a soul that saw into Shakespeare's»: see Note 83. Similarly in the *Noctes* of April, 1829, «North» compliments the great doctor: «Hang me if you may not read his Essay on Shakespeare even after having read Charles Lamb, or heard Coleridge, with increased admiration of the powers of all three . . .» M(ackenzie's edition of the *Noctes*, 3, 275). But compare the reference to Dryden and Johnson as critics of Shakespeare, February, 1845, *North's Specimens of the British Critics*: «Their praise is the utterance of worship. You might believe them on their knees before an idol. But theirs is a strange kind of reverence. It alternates with derision, and is compatible with contempt» (*Blackwood's Magazine*, 57, 155). Other allusions to, or quotations from, Johnson, occur also in 33, 165, 394, 409, 508, and in 57, 150, 370, 383.

Wilson often praises Lamb as a critic: see, for example, *Blackwood's Magazine*, 5, 229 note; 36, 359; 33, 139 and 166; 34, 846.

Scattered references to other Shakespearean critics appear throughout Wilson's articles. Thus he expresses his contempt for German criticism in 30, 94, though he praises Schlegel, in passing, in 36, 695 (for other references to Schlegel see 30, 357, 387; 33, 166; and 34, 695). In his two reviews of *Campbell's Mrs. Siddons*, August and September, 1834, he praises Campbell, 36, 161–2 (compare 46, 151), and Mrs. Jameson, 36, 358, 364 ff. He quotes Steevens in 33, 408 and 543, 544. Other incidental allusions are: Coleridge, 2, 11 note; Bowles, 27, 298; Hughes, 36, 424–5; Hume, 37, 699–700; Gifford, 45, 146, 160.

³) Dryden, 57, 146 ff.; 369 ff.; Pope, 57, 382 ff.

infinite and infinitely various production, expressing or intimating an indefatigably and inexhaustibly active spirit. But such a spirit of life, so acting and producing, appears to us as a fountain, ever freshly flowing from the very hand of God. All *that* Shakespeare's drama images; and thus his art appears to us, as always the highest art appears to us to be, a Divine thing.»¹⁾

Less rhetorical is the following passage on Charles Lamb and the actability of Shakespeare's plays, introduced quite casually, as usual, into the article of March:

Charles Lamb feebly maintained that Shakespeare's Plays are unfitted for acting, by being above it. They are above reading too; at least, they are above most—why not say the truth at once—above all readers of them. Yet it would be a pity to leave them unread. They are the best fitted of all plays for acting; for of all plays they best possess the stage, and command the audience. In thus extolling the essential poetry of Shakespeare, he condemns his practical understanding, his art. He oversteps, too, the inabilities of the histrionic art. The inabilities of the histrions themselves, is another matter. The difficulty of understanding Shakespeare, must not be turned into the impossibility of representing him when understood. The power, art, science, capacity, what you will, with which he has fitted his works to their immediate use, shows itself remarkably in this, that as the stage grows in its material means, the play comes out in power, splendour, majesty, magnificence, as if the stage but grew to the dimensions of that which it must contain; and it must have been hundreds of times felt in the green-room, that only the Plays of Shakespeare try and form actor and actress, foster and rear them to the height of their possible stature.²⁾

Elsewhere «North's» enthusiasm for Shakespearean actors carries him even further. In a review of *Miss Fanny Kemble's Tragedy*, April, 1832, he pays tribute to Mrs. Siddons' acting as Lady Macbeth: «Shakespeare's self had learned something then from a sight of Siddons.»³⁾ In the same article he likewise refers to Kemble: «No other actor in our day ever was Hamlet. In reading that tragedy, nobody now pretends to understand

¹⁾ *Blackwood's Magazine*, 57, 146.

²⁾ *Ibid*, 57, 390.

³⁾ *Ibid*, 31, 675. In the *Noctes Ambrosianae* of April, 1827, Wilson puts into the mouth of the Shepherd a characteristically rhapsodical picture of Mrs. Siddons as Lady Macbeth (R. Shelton Mackenzie's edition of the *Noctes* (1866), (2, 355–6), which should be compared with similar descriptions in his articles of February, 1833 (*Blackwood's Magazine*, 33, 152) of September, 1834 (36, 358–9), of January 1837 (41, 122) and of November, 1849 (66, 643). Likewise in the *Noctes* of March, 1827, the Shepherd asks, „Where's the playactors and play-actresses that can act Shakespeare's characters, noo that John Kammel and Mrs. Siddons is baith dead? . . . » (Mackenzie's *Noctes*, 2, 344).

the character—in seeing it performed by John Kemble, everybody felt it, gods and men . . .»¹⁾

A single reference by Wilson to the painter and Shakespeare deserves a footnote.²⁾

Greek Drama and Shakespeare.

In an article of 2 February, 1830, Wilson remarks that «the very perfection of the Greek drama proves its inferiority to that of Shakespeare.»³⁾ A year and a half later, in *Greek Drama*, 2 August, 1831, he compares in passing the two kinds of drama.

In the introduction to this latter piece he eulogizes Shakespeare and facetiously defends his neglect of the unities.⁴⁾ «And what

¹⁾ *Ibid*, 31, 674. On the same page appears a compliment for Garrick, despite the fact that he «murdered — or what is almost as bad — mutilated Shakespeare.»

²⁾ He refers, in December, 1829, to the right painters have to seek subjects for their works in poetry. «... For the truth is, that Shakespeare's characters have long ceased to be poetical creations, and are now as absolute flesh and blood as any other subjects in his Majesty's dominions:» *Monologue, or Soliloquy on the Annals, Blackwood's Magazine*, 26, 963.

«The world of Shakespeare,» the quotation continues, «. . . is nothing else than the world of nature brightened up, or gloomed down; and the painter works away in it, just as he works away out of it; with this great and saving difference, that, in the one case, he has Shakespeare at his elbow, a glorious Director-General . . .»

³⁾ *Days Departed; or Banwell Hill, Blackwood's Magazine*, 27, 282.

⁴⁾ *Blackwood's Magazine*, 30, 351-3. In him, far and high beyond all other manifestation shone in dramatic form the Genius of the Soul. The earthen O became before his eyes the wooden O—and the wooden O became the earthen.

«All the world's a stage

And all the men and women merely players!»

The Rules of the Drama! Do not speak of them—we beseech you; for with him they were the Rules of Life. What cared he for Farce—or Comedy—or Tragedy, but as he saw them laughing, weeping going mad, and dying—in Man? Broad grins and deep groans were all alike food to Shakespeare—the fool with his cap and bells—the Imperial Eye, whose «bend did awe the world»; «the rump-fed ronyon», wife to the Master of the Tiger—the «Gentle Lady married to the Moor»; —Dame Quickly with Falstaff—the fat buck—in the clothes basket beneath a foul load of linen—and—Cordelia! . . .

After praising Samuel Johnson: — «he had a soul that saw into Shakespeare's»—Wilson plunges into a rhapsodical outburst on Johnson's lines:

«Each change of many-colour'd life he drew —
Exhausted worlds—and then imagined new.
Existence saw him spurn her bounded reign;
And panting Time toil'd after him in vain!»

cares the Mind about Time and Place? Not one brass farthing,»¹⁾ he exclaims. The unities have one advantage admittedly; they are death to weak dramatists.²⁾ In comparison with the other Elizabethans, «Shakespeare alone triumphs over our souls—his tragedies alone fulfil their destinies—his catastrophes, and few else, satisfy our entire capacities of passion. He alone 'exhausts worlds' of woe—he alone preserves the Unities in his utter forgetfulness of their existence . . .»³⁾

He considers the first line; then turns to the second «Exhausted worlds» «is a noble hyperbole» Shakespeare has indeed exhausted worlds. Had he not died at fifty-seven (sic!), he would «have exhausted all the worlds lying in the universe of Imagination—and there would have been no more Poetry—no more Poets!» «Existence saw him spurn her *bounded reign*.»

And so she did. Observe, you must lay the emphasis on the word *bounded*. Johnson has already said that Shakespeare «exhausted worlds.» Now, he speaks of the style in which Shakespeare spurn'd—not exhausted, mind you—but spurn'd existence. He lost all patience with existence, because her reign was *bounded*. Bounded by what? Why, you ninny, by space! One kingdom lies here—another there; two poles there are at the least, though Parry never touched one. The magnetic poles are *four*. Europe is one continent—Africa a second—Asia a third—and America is very generally supposed to be a fourth. Now, all this is what Johnson meant by «bounded reign;» and this is what Shakespeare could not endure—therefore «existence saw him spurn» it—and he absolutely went so far as to create an existence of his own with an *unbounded* reign—making *his* Bohemia a maritime kingdom, famous for the multitude of its seaport towns, while it continued all the time to be just as conspicuous as ever among inland communities, pretty well in towards the centre of its own continent.

«Panting Time toil'd after him in vain,»

is a line that by no means caricatures the «lame and impotent conclusions» of Saturn, when absurdly attempting to keep up with Shakespeare. Saturn sometimes contrived to keep pretty close to him in the daytime—but in the night Shakespeare always shot so far ahead, that the betting in all the circles was all on one side—all givers and no takers—all against Time, who, on many occasions, came panting up at the end of the play, weeks—months—years after the spectators had left the ground, and when there was no more appearance of a race than if it had been a Sunday between sermons in Scotland.

This may seem a light way of speaking of the Swan of Avon. But, after all the solemn stuff that has been uttered about the Unities, perhaps we shall be excused for our philosophical frivolities.

¹⁾ *Ibid*, 30, 353. (See also 24, 252).

²⁾ *Ibid*, 30, 354. «Claims such as they [the unities] impose, strong genius alone can bear.»

³⁾ *Ibid*, 30, 354.

In the article proper, Wilson opens his remarks by declaring the Greek tragedies «far nobler works of the Genius of the Soul than any others except Shakespeare's.»¹⁾ Although, a little later, his ecstasy for the Greek Trilogy causes him, momentarily, to place second the Elizabethan²⁾, yet undoubtedly his attitude towards Shakespeare and the Greeks is best summarized in the following quotation, taken from his consideration of the chorus of the Greek drama:

Turn we then again, for a moment, to Shakespeare. His dramas were written for a mean theatre, and a miserable stage. Orchestra! Why, yes, a couple of fiddlers. Chorus? None—except in a couple of instances or so—a prologue. Ancestral tales of heroic ages? Sometimes—for our civil wars were wars of heroes. But all ages—all characters—all occupations—all ranks—were almost alike to him; what he wanted were—men and women.

«Creation's heir! the world! the world is thine!»

All passions—all emotions—all affections—all sentiments—all opinions—all fears—all hopes—all desires—whatever constitutes the heart, the soul, and the mind—were the subject-matter of Shakespeare's plays. Majesty—magnificence—dignity—splendour—state—pomp—why he beheld them all «in the light of common day»—his genius was «wide and general as the casing air»—and all the world of «man and nature, and of human life,» swam before his eyes as God made it, and as sin and trouble changed it from the day of the Fall. Heroes! hide all your diminished heads before—Hamlet the Dane! Heroines! Fade away in presence of Desdemona! But we must positively say not one single word more—at present—about Shakespeare—or we shall never get at Aeschylus. We shall have said enough—and all we wished to say—if we have succeeded—even imperfectly—in proving that the Greek Drama is in idea—and the execution nobody denies is nearly perfect—great and glorious—but that the idea of the English Drama is greater and more glorious far—only that Shakespeare alone has realized it, and that in all other hands so many imperfections have clouded it, and marred its majesty, that he being placed aloof and «left alone in his glory,» all other Tragedians, though

¹⁾ *Ibid*, 30, 355. «... The reason why they are so is, that what the Greek tragedians attempted and performed was an achievement fairly within the reach of a high intellect and imagination, inspired as those were which created the 'Attic tragedies of stateliest and most regal argument,' by as many and as strong causes of inspiration as ever bore upon man's spiritual being; whereas what Shakespeare attempted and performed seems to be beyond the reach—and far beyond the reach—of any other mortal creature that ever appeared on this planet in the flesh.»

²⁾ *Ibid*, 30, 356. «Shakespeare has something like it [the Trilogy] in the first and second part of his historical plays. For Shakespeare has every thing; but his first and second parts have neither separately nor conjointly the power and glory of the Grecian Trilogy. They have not indeed—you must not be angry—for we speak the truth.»

often Shakespearean too, must veil their faces though bright, and stoop their heads though anointed, when brought for comparison into the presence of Aeschylus, Sophocles, and Euripides.¹⁾

3.

Wilson's powers as speaker were hardly inferior to his powers as writer. In the early days in Edinburgh, he had, as President of the Dilettanti Club, delivered a famous speech on Shakespeare²⁾; as Professor of Moral Philosophy at the University of Edinburgh, he constantly vivified his lectures by references to the dramatist³⁾; and no doubt as conversationalist he often impressed or thrilled or startled his hearers by his fulminations on Shakespeare as we know he did by his fulminations on other poets. Lady Eastlake tells of a conversation with the lion of Edinburgh in 1843: «He said that it was nonsense to call Shakespeare faultless, that he had too many beauties not to have faults; the very courage with which he wrote made him careless about defects, and that is what every genius ought to be.»⁴⁾ Tie-beamlessness is more readily forgiven a speaker than a writer, no doubt; I for one cannot help wishing that John Wilson might have had his Boswell.

¹⁾ *Ibid*, 30, 357-8. See November, 1827, 22, 551: «The Three Stars of the tragic stage of Greece 'pale their ineffectual fires' before Shakespeare — our English Sun. . .» For other references to the Greeks and Shakespeare see also 22, 540; 30, 377-9; 31, 174; 57, 146, 147, and, most important of all, the extended comparison between the Greeks and the Elizabethans in the *Dies Boreales* of May, 1850, 67, 634ff. — «Of all Dramas that ever were dramatised on the Stage of this unintelligible world, the Greek Drama is the most dramatic, saving and excepting Shakespeare's.» See also such incidental allusions as those in 29, 669; 31, 153, 157; 33, 888; 34, 123, 717; 36, 414; 46, 125, 646.

²⁾ In *The Tent* of September, 1819, one of the fictitious characters, Hugh Mullion, speaks of «the genius of our immortal Shakespeare (I call him ours, Mordecai, for, after our President's famous speech on that great day before the Dilettanti, Shakespeare belongs exclusively to our society) . . .» *Blackwood's Magazine*, 5, 673-4; reprinted also in Mackenzie's *Noctes*, 1, 60.

³⁾ «Who that has ever heard it, can have forgotten his magnificent description of the 'Stoic of the Woods' — a passage which made even Sir William Hamilton, cool and unimpassioned as he was, start to his feet? Who does not remember his splendid critiques on Shakespeare's plays, as illustrative of the operation of the passions; or fail to recall the happy phrase in which he characterised the last action of Desdemona as a 'holy lie'?» Robert Hogarth Patterson, *Dublin University Magazine*, May, 1854, 43, 619.

⁴⁾ *Memoirs of Lady Eastlake* [Elizabeth Rigby], ed. by Charles Eastlake Smith (1895), 1, 107.

4.

After the many excerpts, to summarize John Wilson as a critic of Shakespeare is easy. He has not for us his contemporary appeal. Nobody is likely to claim to-day that «the 'Dies Boreales' . . . contain some of the most profound and original criticisms on Macbeth and Othello that have ever been written.»¹⁾ If, with Coleridge's criticism to aid us, we read Shakespeare as if by flashes of lightning, with Wilson's criticism to aid us, we read Shakespeare by bursts of thunder, by roaring of wind—but by lightning rarely. For his is not the hard gemlike flame, but rather a series of spontaneous combustions.

And yet, though he is desultory, though he is chaotic, though he is contradictory, though he is boisterous and emotional—he is always stimulating. Despite his bathos, his verbosity, his undependability, at his best he shows independence, insight, and rhapsodical power. In short, if his genius is, admittedly, unbalanced, and if frequently the scales sink to below critical sea level, at least now and again they rise somewhat above this earth.

ADDITIONAL BIBLIOGRAPHICAL MATERIAL.

I. Wilson's allusions to Shakespeare in *Blackwood's Magazine*.

a) Principal allusions by Wilson to Shakespeare in *Blackwood's Magazine* considered in this paper.

1. In a series of *Analytical Essays on the Early English Dramatists*, extending from July, 1817, to January, 1820, Wilson discusses in *Maga*, under the signature «H. M.,»²⁾ Marlow, Webster, Shirley, and other Elizabethans:

¹⁾ *British Quarterly Review*, April, 1863, 37, 406.

²⁾ «H. M.» is Wilson. As pointed out in Note 8 on pages 98 and 99, we definitely know, from the bibliography in Mrs. Gordon's *Christopher North*, all of Wilson's articles in *Maga* after 1825. In a note to his *The Mariner's Return*, June, 1830 (27, 906), Wilson claims as his a *Remarkable Preservation from Death at Sea*, February, 1818 (2, 490). This second article bears the initials «H. M.»

From a letter of William Blackwood's we know, moreover, that Wilson promised the article on *Edward II*: Mrs. Olphand, *William Blackwood and his Sons* (1897), 1, 107. A letter of Mrs. Wilson's, December, 1817, in which she writes that her husband has contributed «something . . . about Old Masters,» probably refers to the third of the series, the *Jew of Malta*: Mrs. Gordon, *Christopher North*, 187. Finally, Jeffrey suggested that Wilson write, for the *Edinburgh Review*, «a general review of our dramatic poetry:» Mrs. Gordon, 155.

- (1) July, 1817, Marlow's *Faustus*, *Blackwood's Magazine*, 1, 388.
- (2) October, 1817, Marlow's *Edward II*, 2, 21.
- (3) December, 1817, Marlow's *Jew of Malta*, 2, 260
- (4) March, 1818, Webster's *Duchess of Malfy*, 2, 656.
- (5) August, 1818, Webster's *White Devil*, 3, 556.
- (6) October, 1818, Shirley's *The Traitor*, 4, 66.
- (7) Never appeared.
- (8) January, 1820, Ford, Dekker, Rowley's *Witch of Edmonton*, 6, 409. (*Macbeth*).

(Aside from showing his enthusiasm for the period, the series has slight importance except for the incidental references to Shakespeare contained in it.¹)

2. February, 1818, 2, 504ff. *Letters on Shakespeare. No. I. On Hamlet. (Hamlet)*.
3. August, 1818, 3, 608-9. *The Works of Charles Lamb. (Macbeth)*.
4. May, 1819, 5, 217, 226ff. *Observations on Mr. Campbell's Essay on English Poetry, etc. (Macbeth, Othello, Hamlet, Lear)*.
5. March, April, 1827, Mackenzie's edition of the *Noctes Ambrosianae*, 2, 344 and 2, 355-6. (Actors: John Kemble and Siddons).
6. 2 June, 1827, 21, 780ff. *Cruckshank on Time. (Fairies: Midsummer Night's Dream, Tempest; Witches: Macbeth. Ghosts: Hamlet)*.
7. November, 1828, 24, 592. *Postscript (Vs «Bowdlerizing»)*
8. April, 1829, Mackenzie's *Noctes Ambrosianae*, 3, 267-9. (*Othello*).
9. 2 August, 1831, 30, 351ff. *Greek Drama. (Shakespeare and the Greek Dramatists)*.
10. September, 1831, 30, 489, 490. *An Hour's Talk About Poetry. (Disenfranchisement of Shakespeare for Milton)*.
11. April, 1832, 31, 674-5. *Miss Fanny Kemble's Tragedy. (Shakespearean actors: Siddons, John Kemble, Garrick)*.
12. January, February, March, April, 1833, 33, 124 etc. *Characteristics of Women. (The Comedies)*.
13. February, March, 1845, 57, 146ff., 369ff., 382ff. *North's Specimens of the British Critics. (Critics: Dryden, Pope, Johnson, Lamb and the Actability of Shakespeare's Plays)*.
14. November, 1849, 66, 623ff. *Dies Boreales. (Macbeth)*.
15. April, May, 1850, 67, 482ff. *Dies Boreales. (Othello)*.

b) Incidental allusions by Wilson to Shakespeare in *Blackwood's Magazine* not considered in this paper.

V. 224-5 (Beaumont and Fletcher, Shakespeare, and others); XXII. 540 (Shakespeare's Fables); XXIII. 814, 819 (Wilson's youthful admiration for

¹ Thus Wilson concludes that Shakespeare got the idea of Hotspur from Marlow's Young Mortimer in *Edward II* (2, 24) and that Webster, in the fourth act of *The Duchess of Malfy*, borrowed the incident of horror, where the Duchess, though smothered stirs, from the strangling of Desdemona in *Othello* (2, 661). He also points out in Shirley's *Traitor* that «When Florio breaks open the door and enters, Amidea, like Desdemona, strives to avert the suspicion of guilt from the murderer» (4, 72).

Shakespeare); XXVI. 963 (Shakespeare's Characters); XXVII. 290 and XXX. 823 ff. (Hogg in the *Noctes* on Shakespeare's Seven Ages); XXXI. 153 (Homer and Shakespeare);¹ XXXI. 735 (Tennyson and Shakespeare); XXXII. 856-7 (Milton on Shakespeare) XXXIV. 123 (*Romeo and Juliet*): XXXIV. 443 (Contemporary criticism of Shakespeare); XXXIV. 724 (Shakespeare's Theatre); XXXVI. 269 (compare XXXI. 694) (Goethe and Shakespeare); *XXXVII. 540-1 (Rhapsodical description of Shakespeare's heroines): compare XXXI. 999, XXXII. 859, XXXVI. 409, 714, 716, LXVI. 239, 240; XLII. 339 (Contemporary paintings: *Othello*); XLIV. 582 (Shakespeare: the Bible); XLV. 551 (*Merchant of Venice*) LVII. 632, 644-5, and LVIII. 230 (Chaucer and Shakespeare); LVIII. 371 (*Othello*); LXVI. 252 ff. (*Hamlet*). General: XXIII. 486, 689; XXVIII. 889; XXIX. 669; XXXIX. 277; XLII. 564, 577; XLV. 144; LXVIII. 497. (In *The Genius and Character of Burns*, 1841 (printed in *Essays: Critical and Imaginative*, III. 22), Wilson writes: «But perfection is found nowhere here below, except in Shakespeare . . .»)

c) Finally, Wilson has a habit throughout his work of coupling the names of other poets with that of Shakespeare, particularly when he wishes to emphasize high poetic quality. For example, in a review of James Montgomery's *Pelican Island*, October, 1827 (22, 510), he couples Montgomery with Milton, Shakespeare, and Wordsworth, as a writer of blank verse [1] Of no particular importance, except as illustrating the variety of possible combinations, is this tendency (a few of the following references are facetious): 3, 703; 5, 640; 22, 511; 23, 7; 26, 962; 27, 169; 28, 148; 30, 2; 31, 730; 33, 145; 33, 147; 33, 698; 33, 995; 34, 438; 38, 112; 39, 265; 39, 588; 41, 125-6-42, 575; 44, 276; 57, 133; 65, 763.

II. Some allusions to Shakespeare in *Blackwood's Magazine* of interest in connection with the *Variorum Edition*.

In 2 *Hamlet* (4th Edition), 408-9, Furness includes a list of articles dealing with *Hamlet* in *Blackwood's Magazine*, for none of which he gives the authorship. I have been able to identify the writers of most of these articles:

Letters on Hamlet, 2, 504. (Wilson.)

Critique on Hamlet, 5, 228. (Wilson.)

Danish Translation of Hamlet, 10, 174. (Maginn ?)¹

French Version of Hamlet, 10 [11 ?], 449.

Ghost in Hamlet, 21, 782. (Wilson.)

Inconsistency of Hamlet, 33, [23 ?], 35. T[homas] D[oubleday].²

Hamlet and Jaques compared, 24, 558. (W. Johnston.)

¹) This article, *On Feldborg's Denmark*, is perhaps the one alluded to in Mrs. Oliphant's *William Blackwood and His Sons*, 1, 209-10.

William Maginn deserves separate study as a critic of Shakespeare, particularly for his later articles which appeared elsewhere than in *Maga*. His references to the Elizabethan in *Blackwood's Magazine* are for the most part flippant and negligible: compare 11, 207, 344, 347-8; 12, 712; 16, 336-8.

²) Doubleday, in his thoughtful familiar essays, frequently illuminates a point by mention of the Elizabethan: compare 7, 33; 8, 512; 9, 41; 9, 279-80, 284-5; 10, 181-2, 184; 10, 415; 11, 155; 11, 530; 13, 543; 15, 589; 591, 592; 18, 722, 723.

Character of Hamlet, 24, 585. (Hartley Coleridge).¹⁾

Mr. Young's Acting of Hamlet, 24, 559. (W. Johnston.)

Retzsch's Illustrations of Hamlet, 24, 668.

(Hartley Coleridge)²⁾

John Kemble's Acting in Hamlet, 31, 674. (Wilson.)

Tragedy of Hamlet, 33, 398. (Wilson.)

Hamlet's Love for Ophelia, 33, 400. (Wilson.)

Hamlet and Goethe's Faust, 36, 236. (No reference to Shakespeare here)

36, 269. (Wilson)

Schroeder's Version of Hamlet, 37, 242. (George Moir.)³⁾

German Critics on Hamlet, 37, 243. (Moir.)

Goethe on Hamlet, 37, 246. (Moir.)

Tieck and Horn on Hamlet, 37, 247. (Moir.)

Hamlet Compared with Romeo and Juliet, 37, 523. (Moir.)

Garrick's Changes in Hamlet, 45, 396. (Dr. Croly.)

Ducis's French Version of Hamlet, 46, 339. (George Moir.)

Feigned Madness of Hamlet, 46, 449. (William Henry Smith)⁴⁾

Play Represented in Hamlet, 47, 146 (De Quincey.)⁵⁾

Passages in Hamlet, 66, 252. (Wilson.)

67, 634-5. (Wilson.)

In *Macbeth* (revised edition), 68, 303, Furness quotes a couple of references to Mrs. Siddons' acting from *Marston; or, the Memoirs of a Statesman*, in *Blackwood's Magazine* of June, 1843 (53, 710, 711). Furness labels these «Anonymous,» but they are by George Croly.⁶⁾

III. Some allusions to Shakespeare in *Blackwood's Magazine* not by Wilson.⁷⁾

C. Patmore's⁸⁾ *Notices of the Acted Drama* contain several references to Kean as a Shakespearean Actor: 2, 665; 4, 447-8; 714-4; 5, 73; 7, 182-5.

«Senex,» or a Mr. Townshend of Cork⁹⁾, mentions the dramatist in several of his miscellaneous articles: 1, 453; 18, 492.

¹⁾ See H. Coleridge's *Essays and Marginalia* (1851), 2, 172 note and 148-50.

²⁾ Both this article, *On the Character of Hamlet*, and *Shakespeare a Tory, and a Gentleman* of the same month, November, 1828, are reprinted in the first volume of *Essays and Marginalia*.

³⁾ This series, *Shakespeare in Germany*, extending from February, 1835, to September, 1836, is by Moir according to R. Shelton Mackenzie's introduction to the *Noctes Ambrosianae*, I. xviii.

⁴⁾ Smith wrote this article, *On the Feigned Madness of Hamlet*, quoted without authorship in Furness' 2 *Hamlet*, 203-4, as well as *Dennis on Shakespeare* of September, 1842: see *The Story of William and Lucy Smith*, ed. by G. S. Merriam (1889), 106.

⁵⁾ See Masson's *De Quincey* (1890), 10, 342 note.

⁶⁾ See *Dictionary of National Biography*: Croly.

⁷⁾ The list is intended to include contributions through 1850 only.

⁸⁾ See Basil Champneys' *Memoirs and Correspondence of Coventry Patmore* (1900), 2, 442, etc.

⁹⁾ See Mackenzie's introduction to the *Noctes*, I, xiii.

J. G. Lockhart¹⁾ introduces Shakespeare interestingly in his contributions on *Greek Tragedy* in the first volume of *Maga*: 1, 40; 1, 150; 1, 596; Andrew Lang says of a passage in Lockhart's *Periodical Criticism of England*, March, 1818, 2, 671-2: «In the centuries of Shakespeare's praises few are nobler, more severely great, more illuminating than those lines, tossed by Lockhart into the medley of a magazine . . .»²⁾ In 14, 378, 383, Lockhart compares Schiller and Shakespeare.

Miscellaneous.

- 2, 267. *Conjectural Emendation of a Passage in Othello*, by P. C. K.
- 2, 431. *Answer to P. C. K's Conjectural Emendation*, by J. H.
- 3, 8. *On a Disputed Passage in Othello*, by T. (Lockhart?)³⁾
- 5, 585. *On Shakespeare's Sonnets*. (Wilson ?)
- 5, 411. (Humorous notice of) *Jackson's Illustrations of Shakespeare*.
- 5, 576. *Ritson on Shakespeare*.
- 18, 297. References to *Ducis' Shakespeare*.
- 41, 789. *Literary Criticisms. By a Lawyer*. (Mildly interesting discussion of the legal flaws in the *Merchant of Venice*.)
- 52, 368. *Dennis on Shakespeare*.
- 59, 534. *Shakespeare and the Drama*.
- 63, 293 ff. *Macbeth*.
- 69, 641. *Aeschylus, Shakespeare, and Schiller*.

¹⁾ The authorship of these various articles may be verified from the bibliography in Miss M. Clive Hildyard's *Lockhart's Literary Criticism* (1931).

²⁾ Lang's *Life and Letters* cf. *J. G. Lockhart* (1897), 1, 168.

³⁾ Lockhart frequently employed the initial «T»: compare his articles, *Madame de Stael on the Usefulness of Translation* (2, 145) and *Remarks on Mandeville* (2, 269). For authorship, see Mrs. Oliphant, 1, 157 and 2, 268.

Kleinere Mitteilungen.

PROBE EINER VERGESSENEN LEAR-ÜBERSETZUNG

Im 50. Bande dieses Jahrbuchs, S. 90 ff., hat Hans Knudsen Mitteilung gemacht über eine Berliner Bühnenbearbeitung von «Was ihr wollt» aus dem Jahre 1820. Über den Bearbeiter, A. von Zieten, in den Kritiken auch Liberati genannt, hatte er nichts ermitteln können. Es handelt sich jedoch keineswegs um eine völlig unbekannte Persönlichkeit. Als Schauspieler, der vorübergehend am Weimarischen Hoftheater tätig gewesen ist, erwähnt ihn Pasqué.¹⁾ Darnach debütierte v. Zieten am 14. Oktober 1805 als Infant in der Oper «Lilla» von Martini (Vicente Martin y Solar), ging aber bereits am 7. März 1806 wieder ab, um als Rittmeister in bayrische Dienste zu treten. 1808 kehrte er zum Theater zurück. Ergänzend treten zu diesen Angaben die ausführlicheren Nachrichten, die Karl von Holtei drei im vierten Bande der «Briefe an Ludwig Tieck» (S. 333—342) veröffentlichten Schreiben Zietens voranschickt. Diese sind sämtlich aus Leipzig datiert, das erste vom 28. März 1823, das letzte vom 13. April 1824; mit Ausnahme dieses dritten nennt sich Zieten in der Unterschrift «Regisseur des hiesigen Stadttheaters». Nach Müllers Buche über das Stadttheater zu Leipzig erfolgte sein Antritt am 23. Juni 1820, sein Abgang am 11. Mai 1828.²⁾ Wie Holtei berichtet, stammte Zieten von der Brunner Linie des Geschlechts, der sog. blonden, ab und war am 5. Januar 1784 zu Neubrandenburg in Mecklenburg als der ältere Sohn eines Offiziers geboren, der 1812 in Stuttgart als Obrist und Chef des Ehren-Invaliden-Bataillons gestorben ist. Seine Vornamen waren Karl Friedrich Daniel. Er stand anfänglich in preußischen

¹⁾ Goethes Theaterleitung in Weimar, Bd. 2 (Leipzig 1863), S. 300.

²⁾ Georg Hermann Müller: Das Stadt-Theater zu Leipzig. Statistik vom Tage seiner Begründung am 26. Aug. 1817 bis 1. April 1891, S. 47. (Mitteilung von Fr. Driedrich Schulze, Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig).

Diensten, entweder beim Regiment Kunheym oder, wie zeitweise sein Vater, bei den Zieten-Husaren, war nach 1806 mecklenburgischer Forstmeister, dann Schauspieler, 1813 wiederum Soldat, 1814—1815 wiederum Schauspieler. Eine Zeitlang führte er mit Feige das Kasseler Theater, schied aber 1816 aus der Direktion aus und spielte nur als Ehrenmitglied, ohne Gage. Nachdem Küstner das Leipziger Theater in Blüte gebracht hatte, fungierte Zieten daselbst als Regisseur und Schauspieler. In diese Epoche fallen seine Bestrebungen, Shakespeare und Holberg auf den deutschen Bühnen heimisch zu machen. Über seine Schicksale vom Zerfall des Leipziger Theaters bis in die dreißiger Jahre hat Holtei nichts Näheres in Erfahrung bringen können. Sicher ist, daß er um 1837 Mitdirektor der für Danzig, Elbing, Tilsit usw. konzessionierten Schauspieltruppe gewesen ist. 1839 erbte er von seinem jüngeren Bruder einiges Geld, machte sich nun vom Theaterwesen gänzlich los, ging nach Berlin und verexperimentierte nach und nach die kleinen Reste eines aus mehrfachen Schiffbrüchen geretteten Vermögens, so daß er 1844 dem Leben entsagte. «Ein genialer, vielbegabter, durch Herzensgüte und Geist gleich ausgezeichnete Mensch ist mit ihm untergegangen», so schließt Holtei die biographische Skizze eines Mannes, «den poetisch-dunkler Drang auf die Bretter führte; . . . der sich in Shakspeare's Herrlichkeit versenkte, und manche jener ewigen Schöpfungen glücklich darstellte; . . . der kein Glück in Ausübung der Kunst, keinen Frieden im Streben, keine Ruhe auf Erden fand, der Ruhe in der Erde gesucht hat, Frieden im Jenseits!»

Der Brief vom 28. März 1823 ist nicht der erste, den Zieten an Tieck gerichtet hat. Vorangegangen war ihm ein z. Z. nicht nachweisbares Schreiben, in dem Zieten um ein Urteil über seine Übersetzung und Bühneneinrichtung des «König Lear» gebeten hatte. Es war unbeantwortet geblieben, und es schmerzte Zieten tief, «von dem einzigen Kopfe, der den Geist Shakspears ganz ergründete, auch nicht die kleinste Belehrung darüber erhalten zu sollen «ob er in seinen Bestrebungen, den größten dramatischen Dichter auf die jetzige Bühne zu bringen, irre, oder recht gehe?» Nun zeigte er an, daß er drei weitere Bearbeitungen zur Prüfung eingesandt habe, Shakespeares «What you will» und zwei Holbergsche Lustspiele: «Der Geschäftige» und «Der geschwätzig Barbier». Das Shakespearische Lustspiel war von

Zieten nicht nur für die Darstellung eingerichtet, sondern im Anfang zugleich nach eigener Ansicht umgeformt worden. Das Warum dieser Umgestaltung — dessen war der Verfasser sich bewußt — war vielleicht eine Kühnheit, die zu tadeln sei; jedoch sei sie nicht aus bloßer Laune geschehen und um das Publikum mit einem Erzeugnis der eigenen Phantasie bekannt zu machen, sondern aus der Absicht, «den Zuschauer allmählich auf den höchst originellen Boden zu führen, auf welchem das ganze Stück steht». Sein Zweck in allem, was er mit der Feder für die Bühne tue, sei: der «leider ganz versinkenden Schauspielkunst durch würdige Aufgaben die Möglichkeit einer neuen Erhebung zu bewirken».

Eine Antwort ging auf diesen Brief erst nach Jahresfrist ein und nachdem Zieten seiner schmerzlichen Enttäuschung über das Ausbleiben selbst der kleinsten Zuschrift beweglichen Ausdruck gegeben hatte. Tieck äußerte sich nur über die drei zuletzt eingesandten Bühnenbearbeitungen, nicht über die des «König Lear». Diese scheint bisher unbekannt geblieben zu sein. Bibliographisch ist sie nirgends verzeichnet, und auch Wolfgang Drews erwähnt sie nicht in seiner umfassenden Untersuchung über «König Lear auf der deutschen Bühne»¹⁾, wiewohl darin den verschollenen und nicht aufgeführten Bearbeitungen (S. 270 ff.) ein besonderer Abschnitt gewidmet ist. Es ist ihm entgangen, daß wenigstens ein Bruchstück davon schon wenige Jahre nach der erwähnten Korrespondenz mit Tieck veröffentlicht worden ist, allerdings an ziemlich versteckter Stelle, nämlich in der «Hebe», einer «Zeitung für heitere und ernste Unterhaltung», die unter der verantwortlichen Redaktion von Moritz Rothe von 1824 an eine Reihe von Jahren im Verlage des Magazins für Industrie und Literatur zu Leipzig erschienen ist. Es findet sich dort in den Nrn. 108—110 vom 11., 14. und 16. September 1826, Sp. 857—62, 868—72 und 873—77 unter der Überschrift: «Probe einer neuen Übertragung des König Lear, von August von Zieten.» Eingeleitet wird dieser Beitrag durch Wilhelm Bernhardi, den Neffen Tiecks und späteren Erforscher Shakespeares.²⁾ Dieses Vorwort lautet folgendermaßen:

¹⁾ Berlin 1932 = German. Studien H. 114.

²⁾ Geb. am 15. Juni 1800 in Berlin als ältester Sohn des bekannten Philologen August Ferdinand Bernhardi und der Sophie, geb. Tieck, gest. am 24. Aug.

«Herr Devrient aus Berlin schenkte dem Publikum vor Kurzem durch sein großes Spiel als Lear einen der höchsten Kunstgenüsse, und erwarb sich überdem noch für unsere Bühne das besondere Verdienst, dieß herrliche Kunstwerk aus seinem beinahe fünfjährigen Schlummer wieder zu erwecken. Indessen ward leider jedem, der nur einigermaßen mit dem Stücke vertraut war, die Freude an dem berühmten Gaste dadurch sehr verkümmert, daß man den Lear noch in der alten, von Schröder für seine Zeit und Hamburg wohl berechneten Umarbeitung gab. Dadurch blieb den Meisten vieles, im Originale so Klare dunkel, anderes, von Schröder selbst damals mißverstanden, erschien in einem verschrobenen Gesichtspunkte, und das Ganze verlor die so nothwendige als bewundernswerthe Farbung, welche den Lear seltsam genug charakterisirt. Es scheint darum nicht die unrechte Zeit zu seyn, wenn hier als Probe die erste Scene des Lear aus einer neuen Übertragung mitgetheilt wird, die Herr von Zieten, ein so verdienstvolles, als tüchtiges Mitglied der hiesigen Bühne, vollendet, und zu bescheiden, wie mich dünkt, bisher im Verborgenen gehalten hat. War' auch das Verdienst derselben kein anderes, als das Wagniß, mit einem Gegner, wie Voß es ist, ringen und dasjenige geben zu wollen, was diesem offenbar fehlt, so verdiente dieß schon eine Anerkennung; vollends aber, wenn es kein bloßer Versuch, sondern ein siegreiches Unternehmen ist, wie das vorliegende, sich dem Originale des Dichters eben so leicht, als glücklich näher anzuschmiegen. Denn so verdienstlich auch Eschenburg's und Voß's Arbeiten immer sind, so steht doch nicht zu läugnen, daß die erste das Produkt einer Zeit ist, deren Standpunkt zu Shakspeare ein durchaus anderer war, als der jetzige, und daß die andere bei vielem Fleiße und manchem Vortrefflichen, namentlich in ihrer letzten Gestalt, alles dasjenige gänzlich verfehlt, was sie in der frühern, theilweise wenigstens, gab. Diese Gründe schienen mir wenigstens triftig genug, auf die neue Übersetzung des Herrn von Zieten aufmerksam zu machen, und nach und nach Kennern noch einige Scenen als Probe vorzulegen. Allein dieß ist noch nicht alles, was der Übersetzer für das Stück that, er hat dasselbe auch noch mit großer Umsicht und bescheidener Hand den nicht geringen Anforderungen unsers jetzigen Bühnenzustandes angepaßt, und so nach seinen Kräften und besten Einsichten für ein erneutes, würdiges Aufleben des Stücks gesorgt. Endlich aber hat er noch, selbst Schauspieler, es als Gast in Berlin mit Glück und vielem Beifall versucht, das Bild des greisen Königs, wie es in seinem Geiste durch längeres vertrautes Studium des Stücks emporstieg, dem Publikum darzustellen.¹⁾ Nach den öffentlichen Urtheilen über diese Leistung und der Art,

1878. (Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 6. Aufl., Bd. 1, S. 205.)

¹⁾ Über dieses Gastspiel hat sich nichts ermitteln lassen. In Schäffer und Hartmanns Werk «Die Kgl. Theater in Berlin. Statistischer Rückblick 1786 bis 1884» finden sich auf S. 166 nur vier Gastspiele des Herrn von Zieten-Liberati aus dem Jahre 1814 verzeichnet. Nach den Zettelbänden, aus denen sich überdies ergibt, daß er damals am Herzoglich Nassauischen Hoftheater in Wiesbaden engagiert war, trat er am 9. Mai als Don Cesar in der «Braut von Messina», am 13. als Carl von Wellen in dem Lustspiel «Die Kleinigkeiten» und als Theaterdichter Flickwort im «Schwarzen Mann», einer Posse nach dem Französischen von Gotter, am 17. als Geh. Rat von Wallenfeld in Ifflands «Spielern» und

den Shylok in Shakspeare's «Kaufmann von Venedig» aufzufassen, den ich hier sah, und welcher, trotz der Krankheit, die damals Herrn von Zieten an einer freien Darstellung dieses Charakters hinderte, viel Durchdachtes, Schönes und Vortreffliches enthielt, muß allerdings sein König Lear etwas Eigenthümliches und Bedeutendes seyn. Mochten doch dem eben so würdigen, als kenntnißreichen und bescheidenen Manne diese wenigen Worte einige Freunde erwecken, durch deren Aufmerksamkeit und Theilnahme seinem bedeutenden Talente stets ein würdiger Wirkungskreis eröffnet bliebe.»

[Aus «Lear» 1, 1]

Lear, Cornwall, Albany, Goneril, Regan, Cordelia und Gefolge treten auf.

Lear.	In Liebesdienst an unserm Hof, und
Empfangt die Herren von Frankreich	harren
und Burgund, Gloster	Der endlichen Entscheidung. — Sagt
	denn, Töchter,
	— Da wir uns jetzt entäußern aller
	Macht,
Gloster.	Des Landes Einkünft' und der Staats-
Ich werde es, mein Lehnherr.	gewalt, —
(Gloster und Edmund gehen ab.)	Sagt, welche von Euch liebt uns wohl
	zumeist?
Lear.	Daß wir die größte Güte dort ver-
Indeß sind wir gewillt, was wir geheim	schwenden,
Beschlossen, auszusprechen. Reicht die	Wo Würdigkeit am meisten sie er-
Charte,	heischt. —
Und wisset, daß wir unser Königreich	Du Ält'ste, Goneril, sprich erst.
Dreifach getheilt, und den Beschluß ge-	
faßt,	Goneril.
Vom Alter abzuwalzen Sorg' und Müh',	Herr, ich,
Sie jüng'rer Kraft vertrauend, während	Ich lieb' Euch mehr, als man in Worte
wir	faßt,
Lastlos zum Tode schleichen. — Sohn	Weit mehr als Freiheit, Augenlicht und
von Cornwall,	Raum;
Und ihr, gleich theurer Sohn von Al-	Weit über alles, was man theuer halt,
bany,	So sehr, als Leben, Wohlseyn, Schön-
Wir sind zur Stund' entschlossen, kund	heit, Ruhm;
zu thun	Wie je ein Kind nur seinen Vater liebte,
Der Töchter Mitgift, daß wir künft'gem	So sehr, daß arm der Hauch ist,
Streit	schwach das Wort;
Vorbau'n. — Die Fürsten Frankreichs	So weit kein Maaß sich ausdehnt, lieb'
und Burgunds,	ich Euch.
Gewicht'ge Nebenbuhler um die Gunst	Cordelia (vor sich).
Von unsrer jüngsten Tochter, weilten	Was soll Cordelia thun? Sie liebt, und
lang'	schweigt.

endlich am 22. als Franz Moor auf. (Ankunft des Herrn Dr. Georg Droescher als Leiter des Museums der Staatstheater in Berlin.)

Lear.

All' dieses Landes, von dem Strich zu dem,
 An Schattenwaldung reich, und Frucht-
 gefilden,
 An vollen Stomen, und weitgrünen
 Auen,
 Sey Herrin Du. Dein Stamm, und Al-
 bany's
 Besitz' es stets. Was spricht mein
 zweites Kind,
 Die theure Regan, Cornwall's Weib?
 Sag' an.

Regan.

Ich bin von gleichem Stoff, wie meine
 Schwester;
 Schätzt mich nach ihrem Werth. Mein
 treues Herz
 Fühlt, daß sie meiner Liebe Ausdruck
 nur
 Noch viel zu schwach genannt, denn
 ich erkläre
 Mich selbst zur Feindin jeder andern
 Lust,
 So köstlich sie ein Sinn umfassen mag,
 Und finde meines Lebens Glück allein
 In Eurer theuren Hoheit Liebe.

Cordelia. (Für sich.)

Nun
 Bist Du verarmt, Cordelia! Doch nein,
 Nicht arm; da Du es fühlst, daß Deine
 Liebe
 Weit reicher ist als Deine Zunge.

Lear.

Dir und den Deinen bleibt erbeigen
 stets
 Dieß weite Drittheil unsres schönen
 Reichs,
 Geringer nicht an Anmuth, Raum und
 Werth,
 Als Gonerils Bezirk. Nun unsre Lust,
 Du Jüngste, doch darum in unsrer
 Gunst
 Geringer nicht, um deren Herz und
 Hand

Die Weine Frankreichs und die Milch
 Burgunds
 Sich liebend müh'n; was sagst Du, zu
 empfah'n
 Ein reicher Theil als das der Schwe-
 stern? — Sprich. —

Cordelia.

Ich sage nichts, Mylord.

Lear.

Gar nichts?

Cordelia.

Gar nichts

Lear.

Aus gar nichts wird auch gar nichts.
 Sag's noch eins.

Cordelia.

Ich Unglückselige! Nicht will mein
 Herz
 Herauf in meinen Mund! Ich lieb' Eur'
 Hoheit
 Nach Kindespflicht; nicht mehr noch
 weniger.

Lear.

Wie? wie? — Cordelia, bessre Deine
 Rede,
 Sonst schmalert sie Dein Glück!

Cordelia.

Mein theurer Herr,
 Ihr zeugtet mich, erzogt mich, liebtet
 mich;
 Und ich erwiedr' Euch das nach Kin-
 desplicht,
 Gehorche Euch, und liebe und verehr'
 Euch.
 Wozu der Schwestern Manner, wenn
 sie sagen,
 Sie lieben Euch allein? — Werd' ich
 vermählt;
 Empfängt mein Gatte, der in Pflicht
 mich nahm,

Halb meine Liebe, meine Sorg' und
Treu'.

Furwahr! nie werd' ich mich ver-
mahlen so

Wie meine Schwestern, nur den Vater
liebend.

Lear.

Und kommt Dir dieß vom Herzen?

Cordelia.

Ja, Mylord.

Lear.

So jung noch und so lieblos?

Cordelia.

Wohl noch jung,
Mylord, doch auch so wahr.

Lear.

Wohl, Deine Wahrheit sey denn Deine
Mitgift.

Denn, bei dem hehren Glanz des Tag-
gestirns,

Bei Hekate's Mysterien und der Nacht,
Bei aller Himmelskreise Einwirkung,
Wodurch beginnt und endigt unser
Seyn;

Hier leg' ich alle Vatersorge ab,
Und heb' die Einheit unsers Blutes auf.
Von nun an bist Du meinem Herzen
fremd,

Und meiner Liebe tod. Der rohe Scyth'
Und der Barbar, der eigner Kinder
Fleisch

Im Hunger aufzehrt, er hab' auf mein
Herz,

Auf Mitleid und auf Trost, so nahes
Recht

Als Du, einst Tochter!

Kent.

Herr, halt ein!

Lear.

Still, Kent!
Wirf Dich des Drachen Grimme nicht
entgegen!

Sie liebt' ich zärtlich — wollt' ihr meine
Ruh'

Vertrau'n zu sanfter Pfleg'. — Mir aus
den Augen!

So sicher mir mein Grab einst Friede
gibt,

So sicher nehm' ich ihr des Vaters
Herz! —

Geht, ruft mir Frankreich her! — Wer
regt sich noch?

Ruft mir Burgund! — Hier Cornwall!
Albany!

Zu Eurer Mitgift theilt dieß Drittheil
noch.

Helf' Stolz ihr freien, den sie Wahrheit
nennt.

Euch beiden ubertrag' ich meine Macht,
Die Oberwurd' und alle Herrlichkeit,
Die Majestät umglänzt. Wir, unsrer
Seits,

Mit Vorbehalt von hundert Ritters
nur,

Die ihr ernährt, wir wollen monatlich
Bei Euch die Wohnung wechseln. Nur
der Name

Des Königs bleibt uns, und sein An-
gehor.

Das Regiment, die Einkunft' und die
Macht

Sind Eu'r, geliebte Söhne. — Das zur
Bürgschaft,

Theilt Euch die Krone.

(Er gibt ihnen die Krone.)

Kent.

Königlicher Lear,
Den ich stets hoch als meinen Herr-
scher ehrte,

Als Vater liebt', als Herr ihm folgte,
und

Als großen Hort einschloß in mein
Gebet —

Lear.

Der Bogen ist gespannt, flieh' vor dem
Pfeil.

Kent.

Erfahr' herab, wenn auch die Spitze mir
Das Herz durchbohre. Kent sey ruck-
sichtslos,

Wenn Lear verstandlos ist. Was willst
Du, Greis?

Denkst Du, die Pflicht soll sich zu
reden scheun,

Wenn Macht auf Schmeicheln horcht?
— Der Ehre ziemt

Ein grades Wort, sinkt Majestät zur
Thorheit.

Heb' auf den Spruch. Mit besserm Ur-
theil hemme

Die grause Raschheit! — Bürg' ist Dir
mein Kopf,

Die jungste Tochter liebt nicht lauer
Dich,

Nur hohler Klang verrath ein leeres
Herz,

Nicht schwacher.

Lear.

Kent, bei Deinem Leben, schweig!

Kent.

Mein Leben hielt ich nie für mehr als
Pfand,

Das gegen Deine Feind' ich setzen muß;
Furchtlos verlier' ich's, wo Dein Wohl
es heischt.

Lear.

Rebell, hinweg! Mir aus den Augen!
Fort!

Kent.

Behalte mich im Auge, Lear; mein
Rath

Ist Deines Blickes werth.

Lear.

Nun, bei den Göttern! —

Kent.

Bei Deinen Göttern, Herr, Du schwörst
umsonst!

Lear.

Ha, Sklave! Abtrünn'ger!

(Er zuckt das Schwert.)

Albany und Cornwall.

Halt! theurer König!

Kent.

Thu's, tödte Deinen Arzt und laß den
Sieg

Der bosen Krankheit. — Heb' ihn auf
den Spruch;

Sonst werde ich, so lang' ich Athem
habe,

Dir sagen: Du thust Unrecht Deinem
Kind.

Lear.

Hör', Renegat! — Bei Deiner Lehns-
pflicht, hör' mich!

Da Du zum Wortbruch uns verleiten
willst,

Den wir uns nie erlaubt, und frech
versuchst

Zu hemmen unsers König-Spruches
Macht,

— Was unser Sinn und Rang nicht
dulden kann —

Nimm Deinen Lohn, da unsre Macht
noch wahr:

Wir schenken Dir fünf Tag', Dich zu
versehen

Mit Schirmung vor dem Ungemach der
Welt;

Am sechsten kehrst Du den verhaßten
Rücken

Dem Reiche zu. Weilt noch am zehnten
Tag

In unsrer Herrschaft Dein verbannter
Leib,

Ist Dir die Stunde Tod. — Fort! — Bei
den Göttern!

Unwiderruflich bleibt's.

Kent.

Leb wohl, mein König! — Steht es so
mit Dir?

Lebt Freiheit auswärts und Verban-	(Zu Regan und Goneril.)
nung hier.	Eu'r breites Reden laßt in Thaten sehn:
(Zu Cordelia.)	Daß Gutes mag aus Schmeichel-Wort'
	entstehn.
Dich, Mädchen, nehm' ein Gott in	Und so lebt wohl denn, Prinzen!
milde Hut!	Kent — verbannt
Du dachtest zart, und was Du sprachst,	Sucht seinem alten Lauf ein neues
war gut.	Land.
(Er geht ab.)	

Alfred Bergmann.

JOHN BRINCKMAN UND SHAKESPEARE.

Das liebste Werk John Brinckmans, des bekannten Mecklenburger Dichters, war die elf Jahre nach seinem Tode veröffentlichte «Tochter Shakespeares» (Werther, Rostock 1881), eine Dichtung, die zwar für uns heute nur noch literargeschichtliche Bedeutung hat, die aber seinerzeit selbst ein Klaus Groth «schlank und blank, geistreich und formgewandt» nannte. Als Brinckman im Januar 1864 ob der trostlosen politischen Lage seines deutschen Vaterlandes schier verzweifelte, da rettete er sich in die Arbeit: «Aus meinem Ekel vor diesem widrigen Getreibe flüchte ich mich zu Shakespeare, dem großen Dolmetscher der Weltseele, und suche zu vergessen, was ich nicht ändern kann.» Der Quickborn-Dichter bemühte sich, ihm einen Verleger zu beschaffen; Brinckman hat nur eine Sorge: «Kann aber der Druck noch zur rechten Zeit für die Shakespearefeier fertig werden? Ich möchte gern ein Exemplar an die Shakespeare Comitten in London gesendet sehen.»

In dem von der Rostocker Universitätsbücherei bewahrten Nachlaß des Dichters findet sich auch ein Gedicht «Zur internationalen Shakespeare-Feier 1864». Eine Fassung desselben, die von der von Römer (Nachlaß I, 52) veröffentlichten abweicht, sei hier wiedergegeben:

L'envoy.

Zum 26st. April 1864.

Ich sehe Staub in jenen Kronen nur,
 Die sich so stolz von Gottes Gnaden nennen.
 An deinen Früchten soll man dich erkennen,
 Nur was du schaffst, zeigt Gottes Gnadenspur.

Dem Zeitensturm, der wild vorüberfuhr,
Wo sind die Kronen, die ihm trotzen können?
Man sieht nur Staub sich von dem Staube trennen
Und Goldschaumfitter von der Creatur.

Der Menschheit unvergänglich Diadem,
Es ruht allein auf den geweihten Brauen,
Die, Shakespeare, so wie du, die Geister eben
Aus ihrem Staub und ihrem Erdenlehm
Atlantenartig auf zu Gott erheben.

Endlich enthält der Nachlaß zwei umfangreiche Vortragsniederschriften «Shakespeare'sche und Goethe'sche Lebensgänge» und «Über Voltaires Kritik des Shakespeare-Dramas», die von liebevoller Versenkung in den gewählten Stoff zeugen und die gerade heute, wenigstens im Auszug, gedruckt zu werden verdienen.

Ulrich Zierow.

Nekrolog.

Arnold Schröer.

Michel Martin Arnold Schroer (10. November 1857—5. Oktober 1935) pflegte wohl, in seinen späteren Jahren zurückschauend, sich selbst der neu-sprachlichen Reformbewegung zuzuzählen, die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts unter W. Vietor, Dorr und Walther Universitäten und Schulen eroberte. Aber der aus niederrheinischer, dann in der Lausitz ansässiger, im 18. Jahrhundert nach Preßburg ausgewandeter, protestantischer Familie Stammende, der sich 1882 bei Schipper in Wien für englische Philologie habilitierte, trug in sich bedeutsameres Gut als das, welches eine philologische Modeströmung ihm hatte vermitteln können. Großvater (Tobias Gottfried, 14. 1. 1791 bis 2. 5. 1850) wie Vater (Karl Julius, 11. 1. 1825—16. 12. 1900) waren treffliche, starrkopfige Schulmänner, Gelehrte und Schriftsteller in Preßburg und Wien, und von ihnen, dem klassischen Philologen und dem deutschtreuen Germanisten, hatte Schröer die Neigung zur aus dem Worte deutenden Philologie und den Drang zum Erkennen des Volkischen, die sein wissenschaftliches Werk und seinen Unterricht auszeichneten.

Der Anglist, der 1884 als Professor an die Wiener Handelsakademie, 1886 nach Freiburg und 1901 an die Handelshochschule und spätere Universität Köln berufen wurde, legte mit der Arbeit über «Die Anfänge des Blankverses» (Anglia 4, 1881) und mit Ausgaben der altenglischen Prosaversionen der Benediktinerregel (Grein-Wülkers Bibliothek, 2 Bände, 1885—88) und der Percyschen «Reliques» (1889—93) den Grund für seine Tätigkeit. Denn die Schule Schippers, Heinzels, ten Brinks und Zupitzas war ihm nur ein notwendiger, aber unzureichender Trittstein, den er auf der Suche nach dem Gemeinten und Seelischen der Sprache hinter sich lassen mußte. Das Sprühende, nach Anschaulichkeit und Verstehen Verlangende in ihm, das ihm vom Vater, dem Goethe-Erklärer, mitgegeben sein mochte, drängte ihn zur Bedeutungslehre hin. Einmal in der Sprachwissenschaft: es erregte in Österreich großes Aufsehen, als der Wiener Dozent, dem von H. Sweet (1880/81) die Phonetik enthüllt worden war, 1882 mit seiner Programmschrift »Über den Unterricht in der Aussprache des Englischen« hervortrat. Die Forderung, man müsse jeden Laut der Fremdsprache nicht ungefähr, sondern genau so exakt bilden wie der im Fremdlande Einheimische, wenn man in der betreffenden Sprache verständlich sein wolle, enthielt ein Arbeitsprogramm. Es begannen nun die Übungen, in denen das Erkennen (das heißt das Verstehen der Bedeutung) der Wörter als unlösbar mit der phonetisch einwandfreien Aussprache verbunden gelehrt wurde. Das Abwägen und Aufeinanderpassen von Lautgebärde und Bedeutung beanspruchte Schröers Arbeit bis zuletzt. Die vorzügliche, aber kurzlebige Bearbeitung des Griechischen

Worterbuches (1894—1902), die «Neuenglische Elementargrammatik» (1909), das «Neuenglische Aussprachewörterbuch» (1913) und das «Handwörterbuch der englischen Sprache in genetischer Darstellung», dessen Manuskript er kurz vor dem Tode abschloß, und das in einiger Zeit erscheinen wird, sind die Früchte davon.

Nicht weniger kam Schröders Interesse für die Bedeutung und Meinung der Sprache der Literaturwissenschaft zugute. Hier diente sein Bemühen fast ausschließlich der besseren Kenntnis Shakespeares. In seiner ersten Schrift zu diesem Thema, «Über Titus Andronicus» (1891), die nach Ausweis der Rezensionen von denen, die der literarhistorische Positivismus nicht befriedigte, als Strahl einer neuen Literaturwissenschaft begrüßt wurde, wies er sowohl die schablonenhaft von jedem Ignoranten zu gebrauchenden philologischen Tests wie das Ästhetisieren und Philosophieren nach Art des Gervinus als Mittel zum Verständnis der Dichtung zurück. Schroeder zufolge müssen die Worte, die einer dramatischen Gestalt in den Mund gelegt sind, uns, den Lesern und Zuschauern, zu einem deutlichen Charakterbilde der Gestalt verhelfen. Weil Shakespeare Charaktere und Personen meinte und auf die Bühne stellen wollte, muß der nachkommende Deuter aus dem Texte das typische Shakespearische der Gestalt wiederherstellen. Nur auf diese Weise läßt sich das Stück als Ganzes verstehen: «Aus der Frage, was den Dichter zu dieser oder jener Gestalt anregen konnte, kann und soll man allein die Frage nach der Idee seiner Dichtung ableiten. «Es ist der Satz, den Schröder in zahlreichen Beiträgen und Besprechungen im Shakespeare-Jahrbuch von 1895 ab bis zum Ende des Krieges und anderswo immer wieder abwandelte, in seinen Aufsätzen über die Hamlet-Erklärung (Shakespeare-Jahrbuch 35, 1899), über Shylock (Englische Studien 50, 1916), über die Prinzipien der Shakespeare-Kritik (Festschrift für Schipper, 1902). Das philologisch Feststellbare bleibt ihm unfruchtbar, wenn es nicht zur Meinung und Absicht des Dichters eine Brücke schlägt. In Aufsätzen über die deutsche Übersetzung Shakespeares (Die Neueren Sprachen 16, 1908; Festschrift für Förster, 1929), über Erklärung einzelner Stellen, über den Shakespeare-Text und die Textkritik (Shakespeare-Jahrbuch 31, 1895; GRM. 1, 1909) suchte er immer wieder das Verhältnis des Textes zum Sinne zu klären, zum Worte das seelische Gegenstück und umgekehrt zu finden. «Das Hineindenken in die Absicht des Dichters» (Festschrift für Förster, 1929) ließ ihn zum Wegweiser zu neuem Lande philologischer und künstlerischer Interpretation werden. Diesen seinen Weg zu gehen und zu verlängern, wird uns vorbehalten bleiben. Sofern er ihn voranging, hatte er ihn selbst gebahnt, vom Humanismus und von Goethe kommend und zum Sinn des Wortes geführt. In seinem Rate: «Man soll nicht schnell lesen, sondern besinnlich», liegt etwas vom echten Menschentum, vom Humanismus, der sich vom totenden Buchstaben in den Geist rettet. Das Wort des Philologen Nietzsche vom «bedacht-samen Vor- und Rückwärtslesen» hatte er zum Motto seines Kölner Seminars gemacht. Das Wort Neuphilologie war ihm ein Greuel.

Der Sproß einer Familie, die in Ungarn zähe ihr Deutschtum und ihre Konfession verteidigt hatte, war selber Deutscher, wofür alle seine Schriften und noch sein lange nach der Entpflichtung (1926) geschriebener, letzter Aufsatz (Englische Studien 70, 1935) zeugen. Das Wissen darum schärfte ihm die Augen für die Eigenarten anderer Nationen und Sprachgemeinschaften. Mit Sweet, Furnivall, Wright, später E. Weekley verband ihn Bekanntschaft und Freund-

schaft. Viele seiner Schuler und Lektoren sind heute als akademische Lehrer in Deutschland und England tätig.

An dem geborenen Österreicher, den eine direkte Linie mit der deutschen Klassik verband, und der sich doch am Rheine auch mit dem Herzen verankert fand, wo er ohne vorausgegangene Krankheit in dem alten Kolner Handelshause in Vor St. Martin verschied, konnte man spüren, wie weit Deutschland ist.

H. Glunz.

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller.

A Allgemeines über Shakespeare.

Ein Shakespeare-Buch von Middleton Murry¹⁾ ist in jedem Falle eine Bereicherung der Literatur. Man hat von Anfang bis zu Ende das Gefühl, einem bedeutenden Interpreten zu lauschen. Durch sein Buch über Keats und Shakespeare (vgl. ShJ. 61, 146) hat er sich ja schon als einer der feinsinnigsten Einfühler in die Seele des Dichters — in diesem Falle Keats — erwiesen. Und dieses Einfühlen, das Einswerden mit seinem Dichter ist für ihn die erste Bedingung für das richtige Verständnis. Es ist sehr gut, daß dies einmal ausgesprochen wird: zu leicht sind viele Kritiker geneigt, hierin einen Größenwahn zu sehen; aber kein Historiker kann uns ein richtiges Bild von Alexander zeichnen, der sich nicht während dieses Akts als Alexander fühlt. Nicht die Bescheidenheit muß dazu unterdrückt werden, sondern nur die Minderwertigkeitskomplexe. Middleton Murry weiß jedenfalls dadurch sein Shakespeare-Bild äußerst lebendig und verständlich zu gestalten. Immer zieht er Keats heran, um uns zu zeigen wie ein tief empfindender Dichter Shakespeare sieht und erklärt. Und sein Ziel ist die Aufdeckung der Psychologie des Künstlers Shakespeare. Er scheut sich nicht, seine subjektive Meinung als solche wiederzugeben, und trifft ganz gewiß häufig dabei den Nagel auf den Kopf. Daß Shakespeare etwa sein im Epilog zu «Heinrich IV.» gegebenes Versprechen, Falstaff in einem Stück über Heinrich V. wieder auftreten zu lassen, nicht hält, sondern dort nur seinen Tod berichten läßt, wird sehr ansprechend erklärt (p. 177): «At the moment of writing that, I imagine Shakespeare rather tired with his own work of creation, with scarce energy enough to consider *how* he was 'to continue the story with Sir John in it'. At one time I inclined to believe that Shakespeare really did intend to bring Falstaff on again alive in *Henry V*, but the royal command that Falstaff should 'be shown in love' intervened; with the effect that Shakespeare grew sick of Falstaff, and killed him off incontinently. But I was the victim of the peculiar delusion that lays in wait for the Shakespearean — the delusion that Shakespeare's great characters are creatures of flesh and blood who, once killed, could not be resurrected. It was hallucination. For what could Falstaff's death avail against a Royal command that he should live again?» So wurde Falstaff einfach in den «Lustigen Weibern» wieder ausgegraben — freilich, es ist nur ein Schatten des leben- und witzsprühenden Sir John aus «Heinrich IV.». Gerade weil Middleton Murry nie hinter seiner Arbeit verschwindet, wirken seine Ausführungen so einfach und überzeugend, und zugleich so interessant und fesselnd.

¹⁾ John Middleton Murry: Shakespeare. London, Jonathan Cape [1936]. 448 pp. (12 s. 6 d.).

In jeder Shakespeare-Biographie werden die Sonette im Mittelpunkt stehen müssen, weil sie das persönlichste Bekenntnis des Dichters sind, wo er als echter Lyriker den Vorhang von seinem Herzen zieht. In einer vortrefflichen Analyse erzählt Middleton Murry die «Sonnet story». Für Shakespeare ist es die Geschichte einer schweren Ernüchterung: Southampton hat sich keineswegs so benommen, wie der bewundernde Freund von ihm erwartete. Um so weniger möchte ich freilich Murrys Ansicht beipflichten, daß Southampton selbst die Sonette zum Druck befördert habe. Viel wahrscheinlicher ist mir, daß dies einer der «private friends» tat, unter denen nach Meres' Zeugnis 1598 die Sonette umliefen. Sehr gut ist auch, was über Shakespeares Verhältnis zu seinem Publikum gesagt wird (p 131): «That Shakespeare meant to please his audience if he could — that is certain; but it is equally certain that he meant to please himself in doing so.» Das ist dasselbe, was wir in diesen Kritiken immer wieder betont haben. Middleton Murry ist ein scharfer Beobachter der menschlichen Natur, deshalb versteht er Shakespeares Menschen so gut; deshalb sieht er immer das Humane in ihnen. Wie schon ist, was er über die Tragik der Liebe in «Othello» sagt, oder über die Schicksalstragik in «Macbeth». Wie fühlt er mit dem Usurpator und seiner Gattin. Eben deshalb versagt diese Humanität bei «Lear». In «Lear» sieht unser Kritiker ein Drama, in dem selbst Shakespeares Kunst nicht einheitlich durchhalten konnte, in dem der Dichter das Schicksal des Helden teilte und dieselbe Zerrissenheit zeigt wie dieser. Nach der schallanalytischen Untersuchung von Sievers ist ja neben Shakespeares Stimme noch die eines Anderen (eigentlich zweier Anderen) herauszuhören. Sollte das eine gewisse Zerrissenheit erklären? Aber es ist doch die Tragödie Shakespeares, die die tiefste Erschütterung der Zuschauer und die stärkste Katharsis erreicht. Natürlich sind Einzelheiten der Erklärung und Einreihung in Murrys Buch angreifbar, aber der Gesamteindruck ist doch der einer großen Leistung eines unabhängigen und klarblickenden Kritikers.

Ein anderes Shakespeare-Buch, das sich ganz vom Theater her an den großen Welt- und Menschenschöpfer unter den Dramatikern heranmacht, ist Joseph Gregors «Shakespeare: Der Aufbau eines Zeitalters».¹⁾ Der Verfasser will Shakespeare, «ohne den es kein Theater gibt», als den Ausdruck, aber auch als den Gestalter seiner Zeit, einem großen Publikum vorführen, er will aber vor allem zeigen, was Shakespeares Kunst für sein Theater, wie auch für die Bühne aller folgenden Zeiten bedeutete. Man spürt sogleich, daß hier, in seiner Theaterverbundenheit, die Stärke des Verfassers (des Leiters der Theatersammlung an der Wiener Bibliothek) ruht. Viel eifriges Studium und großes Wissen steckt in dem ganzen Bande von beinahe 700 Seiten. Fast zu ausführlich werden die Zeitverhältnisse und die ältere dramatische Literatur vor Shakespeare geschildert, bis wir endlich nach 250 Seiten zu ihm selbst kommen. Aber dann wird in breitem Strom mit vielen charakteristischen Stellen, die meist recht geschickt ausgewählt sind, Shakespeares künstlerische Entwicklung auf dem Hintergrund seiner Biographie an uns vorbeigeführt. Freilich entspricht die chronologisch-biographische Einreihung der Werke nicht immer der in der Wissenschaft geltenden Anschauung. Das wirkt besonders dort störend, wo

¹⁾ Joseph Gregor: Shakespeare: Der Aufbau eines Zeitalters. Mit 136 Kupferdruckbildern. Im Phaidon-Verlag, Wien 1935. 680 pp. (RM. 3,75).

— wie etwa bei «Julius Caesar» — der Reflex historischer Ereignisse in einem Drama gefunden wird, das nach neueren Forschungen mehrere Jahre vor diesen Ereignissen entstanden ist. Gerade in diesen Beziehungen zur Zeitgeschichte ist der Verfasser stark von Georg Brandes abhängig; es geschieht wohl auch, daß er eine längst als Fälschung erwiesene Notiz daher nimmt, wie die über eine Hamlet-Aufführung an Bord des Schiffes von Kapitän Keeling. Aus Brandes scheint die Abneigung gegen König Jakob («König James» hieß er in der Übersetzung aus dem Danischen und ebenso hier) zu stammen, wobei aber Gregor immer einen Schritt weitergeht als sein danischer Gewährsmann. Es ist eine grundlose Beschuldigung Jakobs, wenn als Zeichen seiner Sittenlosigkeit hervorgehoben wird, daß er von seiner Gemahlin öffentlich als «our dearest bed-fellow» gesprochen habe: dort wo Shakespeare die gesellschaftlichen Sitten seiner eigenen Zeit wiedergibt, im 2. Teil «Heinrichs IV.», fragt der Friedensrichter Shallow (3, 2, 6) seinen Standesgenossen und Verwandten höflich «and how doth my cousin, your bed-fellow?» Ebensowenig ist es ein Beweis für die hinterlistige Verstellungskunst des Königs, wenn er beim Abschied von seinem unter Mordverdacht verhafteten Gunstling Somerset ihn tröstete, er hoffe ihn bald wiederzusehen, und nachdem er weggegangen war, zu seiner Umgebung sagte: «Wir sehen uns niemals wieder» («vollkommen kalt sagte», fugt Gregor der Erzählung von Brandes ohne Berechtigung hinzu — es kann ebensogut ein Ver zweifeln am Schicksal des Gunstlings sein) Jedenfalls hat aber Gregor von Brandes gelernt, seinen Bericht interessant vorzutragen. Allerdings ist auch seine Kritik ebenso zeitgebunden wie die des dänischen Demokraten. Deshalb sieht er die Römerdramen nur verzerrt: an Antonius und Cleopatra bleibt ihm nichts Bewundernswertes, an Coriolan allein die Szene mit Volumnia, und selbst Caesar bietet fast nur Schatten dar. Aber dann, wenn er Shakespeares Fortleben auf dem Theater darzustellen hat, ist er in seinem Element. Da finden sich zahlreiche gute und feinsinnige Bemerkungen. Er ist der erste, der das Verdienst der Englischen Komodianten um Shakespeares theatralisches Weiterwirken herausstellt. Die Gegenüberstellung von Shakespeares elisabethanischer Bühne und dem südeuropäischen Barocktheater ist sehr wirkungsvoll. Und die Aufgabe unserer eigenen heutigen Bühne für Shakespeare ist stark und klar herausgestellt. Bewundernswert ist schließlich die Leistung des Verlags, der das reich illustrierte, schön gebundene Buch dem Käufer für 3,75 M. anbietet.

Eine ausgezeichnete Untersuchung, von gesunder Kritik und scharfer Beobachtung getragen, die viel mehr enthält als ihr Titel verspricht, ist die Arbeit eines Schülers von Kittredge, Arthur C. Sprague, «Shakespeare and the Audiences»¹⁾. Die allgemeine Frage ist: Wie stellt sich Shakespeare auf sein Publikum ein; was muß er ihm erklären; welches sind die konventionellen Voraussetzungen; wie gibt er ihm zu verstehen, was in den Reden der dramatischen Figuren objektiv wahr oder falsch ist? Seine ganze dramatische Technik muß durch diese Erwägungen geleitet werden. In neun Kapiteln wird die Kunst des Schauspielers unter dieser Fragestellung aufs eingehendste untersucht. Über die Einführungsszenen, über Zeit und Ort, über Monologe und Beiseite-

¹⁾ Arthur Colby Sprague: Shakespeare and the Audience, a study in the technique of exposition. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1935. 327 pp. (\$ 2,50, London, H. Milford).

sprechen, über Anfang und Schluß der Dramen, Spannung und Überraschung, Charakterisierung durch Mithandelnde, über Sprachrohre des Autors und Chorfiguren, über das Verhältnis des Schurken zum Helden und die Selbstanalysen der Verbrecher, und endlich über absichtlich (vom Dichter aus) falsche Angaben über vorgeführte Tatsachen durch dramatische Charaktere — wie die bewußt unrichtigen Angaben der Königin über Hamlets oder Ophelias Verhalten — alle diese Dinge erhalten ausführliche Erörterungen, bei denen die vorurteilslose und leidenschaftslose Kritik von Sprague ihm auch dort die volle Sympathie des Lesers sichert, wo dieser gelegentlich einmal eine abweichende Ansicht hat. Er wirkt überall interessant und meistens überzeugend. Viele Einzelfragen, die er stellt, werden noch zu weiterer Forschung anregen.

Eine feinsinnige Untersuchung von Shakespeares dichterischem Stil bietet eine Arbeit von Richard David, die er nach einem Ausspruch von Dryden über Shakespeare «The Janus of Poets» nennt¹⁾. Er will die dramatische Bedeutung von Shakespeares Dichterstil «both good and bad» aufzeigen. Es ist eine stark subjektive Kritik an diesem Stil: Wie verwendet der Dichter seine Mittel? Wir sehen, wie Shakespeares Kunst wächst, wie er sich frei macht von der «heaven-battle-thunder-devils school» des Seneca-Stils wie von der «rose-lily-ivory and gold school» des Petrarkismus; wie er in «Romeo und Julia» die dramatische Handlung mit Poesie durchflieht; wie er selbst in Falstoffs Prosa diese Poesie nicht fehlen läßt, so daß man an die Prosaisten des 17. Jahrhunderts erinnert wird. Von «Richard II.» an gibt Shakespeare den ausgeführten Vergleich zugunsten der knappen Metapher immer mehr auf: das läßt sich verfolgen über «Caesar», «Hamlet» bis zu «Antonius und Cleopatra». Die Auflockerung des Verses im «Lear» bringt Shakespeare Fletcher nahe. Die Rückkehr zum Stil seiner Jugend in den Mächdendramen der Schlußepoche will David damit erklären, daß Shakespeare sich der jeweils herrschenden Mode als «something of a time-server» angeschlossen habe. Zur Zeit von Marlowe und Greene habe er «tragical histories» und Pastoralkomödien geschrieben; er habe Heywoods Mode der bürgerlichen Chronikstücke mitgemacht; eine Gruppe von Verkleidungslustspielen habe sich Chapman angeschlossen; «Maß für Maß» ahme Middletons Realismus, «Hamlet» Marstons Rachetragödien nach; jetzt, in «Cymbelin», folge er Beaumont und Fletchers «Philaster». Ich glaube, das sind lauter falsche Beschuldigungen: Greene hat keine Historie geschrieben wie Marlowe und Shakespeare, «Heinrich VI.» aber ging Marlowes «Eduard II.» voraus; in den Lustspielen folgt Shakespeare Lyly (nicht Greene); die bürgerlichen Chronikstücke Heywoods liegen ihm aber gänzlich fern, sind auch viel jünger als etwa 2 Heinr. VI.; da seine Verkleidungslustspiele doch schon mit den «Veronesern» beginnen, kann er darin nicht Chapman folgen, höchstens umgekehrt; auch die Rachetragödien von Kyd und Shakespeare (Titus Andronicus) sind doch älter als die von Marston. Shakespeare folgt viel enger der eigenen Linie seiner älteren Dramen als irgendeinem Rivalen. So wird er sich auch in «Cymbelin» eher an den «Pericles» halten, an dem er, wenn auch vielleicht nur als dramaturgischer Revisor, beteiligt war, als an den «Philaster». Nicht in einem einzigen Fall läßt

¹⁾ Richard David: The Janus of Poets — being an essay on the Dramatic Value of Shakspeare's Poetry, both Good and Bad. Cambridge University Press, 1935. 164 pp. (5 s.).

sich auch nur wahrscheinlich machen, daß er der literarischen Mode, viel weniger dem von ihm verachteten Geschmack der Menge gefolgt sei. Er war Führer, nicht Mitläufer.

Zwei starke Bücher über Shakespeares Bildersprache, ein englisches und ein deutsches, sind im vergangenen Jahr erschienen und beweisen damit das allgemeine Interesse, das die Shakespeare-Forschung gerade dieser Frage zugewandt hat. Caroline F. E. Spurgeon¹⁾, bisher Professor an der Universität London, hat in zehnjähriger Arbeit das gesamte Material über Shakespeares Metaphern gesammelt und bietet uns jetzt in übersichtlicher Anordnung Ergebnisse, die ein ganz neues Licht auf Shakespeares Persönlichkeit werfen. Diese auf rein induktivem Wege gewonnene Kenntnis von Shakespeares Gesichts- oder Gehörsinn, von seinem Beobachtungsvermögen und seiner Vorliebe für die Natur wie für das häusliche Leben, von seiner Gedankenwelt, bildet den Hauptreiz des durch Klarheit der Darstellung wie durch Scharfsinn der Schlüsse gleich ausgezeichneten Buches. Das Bild von Shakespeares Persönlichkeit, das Miss Spurgeon aus den Metaphern ableiten kann, vertieft die Linien, die wir auf Grund anderer Zeugnisse eingezeichnet hatten, fügt aber auch manche neue Züge ein. Shakespeare ist vor allem gesund, sauber, empfindlich gegen Schmutz, schlechte Gerüche und rohen Lärm, ein Freund frischer Bewegung, wie sie das Reiten, Bogenschießen und das Kugelspiel boten; mit starker Vorliebe für das Landleben, die Umgebung seiner Jugend, für Blumen und Vogel; mit einem Herz für alle Tiere — nur die Haushunde lehnt er, vielleicht wegen ihrer Unsauberkeit, ab —; ohne besonderes Interesse für das Leben der Großstadt, in der er doch schrieb, aber ein scharfer Beobachter seiner häuslichen Umgebung, der Küche wie der Frauenarbeit überhaupt. Er ist der «gentle Shakespeare», als den ihn seine Zeitgenossen kannten, fein empfindend, ausgeglichen, aller Roheit abhold, aber vor allem mutig: die Quelle alles Übels ist die Furcht, die Quelle alles Guten die Liebe. Der Zweck des Daseins ist, unseren Mitmenschen zu helfen. Auffallend ist Shakespeares Behandlung des Todes. Nie spricht er über ein Weiterleben der Seele; der Tod ist die dunkle Pforte, hinter der alles verschwindet, der Schlaf nach des Tages Muhe, das Auslöschen des Lichts, das Abbrennen der Kerze, die ewige Nacht. Ein deutlicher Beweis gegen die Behauptung, daß Shakespeare ein Sohn des Barock sei. Gerade dem Barock steht das Dasein nach dem Tode näher als das während des irdischen Lebens. Es ist geradezu ein Stoß gegen die eigene Methode von Miss Spurgeon — und ich glaube, daß diese Methode gut und richtig ist —, wenn sie selbst Shakespeares Christenglauben durch das 146. Sonett zu retten sucht, wo der Dichter in geistreich-barockem Spiel von der Seele spricht, die den Tod aufesse (feed on death), so wie dieser die Menschen außt: And Death once dead, there's no more dying then. Man darf nicht vergessen, daß wir es bei diesen letzten Sonetten mehr oder weniger mit «Etuden» des Dichters zu tun haben. Schlagend hat Miss Spurgeon den Unterschied zwischen Shakespeares realistischer Bildersprache und der von Marlowe, dem wenig beobachtenden, nur von abstraktem Buchwissen erfüllten Gelehrten, oder der des höfisch eingestellten Bacon herausgestellt. Überraschend

¹⁾ Caroline F. E. Spurgeon: Shakespeare's Imagery and what it tells us. Cambridge University Press, 1935. 408 pp. (with charts and illustrations) (25 s. net.).

ist, daß sich Shakespeares Vorstellungswelt als viel bürgerlicher erweist als die eines sonst so bürgerlichen Dramatikers wie Dekker. Vielleicht hätte bei den Schlüssen das Material außerhalb der Metaphern noch mehr herangezogen werden sollen: wenn Miss Spurgeon aus den Bildern folgert, daß Shakespeare keine Beobachtung des Stickens bietet, sollte doch der reizende Bericht von den beiden kleinen Mädchen im «Sommernachtstraum» (3, 2, 205) nicht fehlen:

«with our needles created both one flower,
Both on one sampler, sitting on one cushion.»

Sehr aufschlußreich ist auch der zweite Teil des Buches über die Funktion der Bilder als Hintergrund von Shakespeares dramatischer Kunst und als Leit-motive in den einzelnen Dramen. Ich möchte nur auf die enge Verbindung zwischen «Troilus» und «Hamlet» auch in dieser Beziehung hinweisen, durch eine ible Atmosphäre, in der Beulen und Krankheit vorherrschen, die aber im «Hamlet» immer wieder durchbrochen wird von leuchtenden Strahlen. Andererseits scheint Shakespeare in «Antonius und Cleopatra» am meisten an «Troilus und Cressida» erinnert zu werden. Beigegebene farbige Tabellen führen das ganze Material noch einmal in überzeugender Übersicht vor.

Nicht so leicht ist die Lektüre des zweiten, gleich umfangreichen Buches über Shakespeares Bildersprache, in dem Wolfgang Clemen¹⁾ denselben Stoff nach vielfach anderen Gesichtspunkten betrachtet. Nicht Shakespeares Persönlichkeit will er aufdecken, sondern Shakespeares Kunst. Das Werden dieser Kunst wird vom Bildergebrauch her beleuchtet. Die Resultate sind vielleicht nicht so überraschend wie bei Miss Spurgeon, aber sie bieten doch eine Fülle des Interessanten. Die chronologische Behandlung fördert die klare Erkenntnis. Freilich lassen sich die ästhetischen Tatsachen nicht so scharf herausstellen wie die psychologischen bei Miss Spurgeon. Der Verfasser teilt aus praktischen Gründen Shakespeares Schaffen in drei Perioden ein. Wenn er sich dabei auf mich beruft, muß ich allerdings bemerken, daß ich vier Abschnitte — Jugendwerke, Meisterwerke: Allegro, Meisterwerke: Penseroso und Abklang — unterschieden habe. Lediglich einen «Ausblick auf die Märchenstücke» hat der Verf. dem Kapitel über die großen Tragödien angehängt. Aber das ist schließlich nicht die Hauptsache. Der Verf. zeigt uns, wie die Bilder im «Titus Andronicus» noch nicht so organisch notwendig sind, daß sie sich nicht ohne Störung des Textes herauslösen ließen. Die Bilder sind vielfach formale Vergleiche mit *as* oder *like*, die nur angefügt, «addiert» werden. Wie bei Greene wird die Mythologie dabei als Beweis der Gelehrsamkeit verwendet. Andererseits will der junge Dichter seinen höfischen Witz beweisen in einer Komödie wie «Love's Labour's Lost». Hier ist die gezierte Stilkunst organisch mit der ganzen Atmosphäre verbunden. Die Bilder wollen geistreich, kunstvoll sein. Die typischen Vergleiche des Petrarkismus kehren immer wieder. Dagegen entwickelt sich das Bild ungekünstelt und organisch im Monolog der frühen Historien, die ja überhaupt Shakespeare dem Realismus zuführen. Dabei sind die Bilder um so lebhafter, je stärker das

¹⁾ Wolfgang Clemen: Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk, mit einem Ausblick auf Bild und Gleichnis im elisabethanischen Zeitalter. [Bonner Studien zur Englischen Philologie, hrsg. v. G. Hübener, XXVII.] Bonn, Peter Hanstein Verl. 1936. 339 pp. (RM. 20,—).

Pathos dröhnt. Der Vergleich soll Atmosphäre schaffen. «Richard III.» zeigt wie in der Fabel und der dramatischen Kunst, so auch in den Bildern eine straffere Zusammenfassung. Die Bilder fügen sich jetzt dem Charakter ein Richard II., der Dichter und Phantast auf dem Throne, spricht immer in Bildern. In «Romeo and Juliet» treten in den Reden der beiden Liebenden die Bilder zweckbewußt hervor, im Gegensatz zu den übrigen Partien des Stücks. In organisch verbundenen Bildreihen, deren Entstehung wir psychologisch beobachten können, fügen sich die Bilder der mittleren Periode zusammen. Sie sind nicht mehr bloß «addiert», sondern «assoziiert». Scheinbar fernliegende Vergleiche erklären sich durch vorausgehende Vorstellungen. Eine fast erdrückende Fülle stilistischer Beobachtungen gewährt uns immer neue Einblicke in die Vielgestaltigkeit von Shakespeares Bildersprache, in die Phantasie des Dichters, die alle möglichen Wege findet, ihren Reichtum ausstromen zu lassen. Da ist es für den Verf. oft schwer, die vielen Einzelheiten zu einem übersichtlichen Ganzen zusammenzufassen. In den reifen Tragodien bekommt ja jede einzelne Figur ihre besondere Charakterisierung durch die Bilder, die sie verwendet, und verlangt ihre besondere Betrachtung. Am Schluß werden zwei Hauptsymbole Shakespeares herausgestellt: ein Pflanzensymbol und ein Krankheitssymbol. Viele interessante Anregungen enthält schließlich noch der Anhang über die elisabethanische Metapher im allgemeinen und die besondere Verwendung von Bild und Gleichnis bei Shakespeares dramatischen Vorgängern. Hier bot die Untersuchung von F. I. Carpenter schon gute Vorarbeit. Das Buch ist — im Gegensatz zu dem von Miss Spurgeon — ein Erstlingswerk: wir dürfen von Wolfgang Clemen noch viel Gutes für unsere Wissenschaft erwarten.

B. Erläuterungsschriften zu einzelnen Werken Shakespeares.

Das Aufspüren von Anspielungen in Shakespeares Dramen kann leicht zu einer Leidenschaft werden, die den Jäger abzieht vom Pfad literarhistorischer Forschung. Parallelen zwischen Dichtung und Leben ergeben sich dem Suchenden nur allzuleicht, und überall erkennt er Ähnlichkeiten, die der nüchtern Nachprüfende nicht sehen kann. Miss Frances A. Yates hat sich nach Vollendung ihres schönen Buches über John Florio (1934, vgl. ShJ. 71, 127) daran gemacht, Shakespeares «Love's Labour's Lost»¹⁾, in dessen Holofernes man einst Florio zu sehen glaubte, auf solche Spuren persönlicher Anspielungen zu untersuchen. Sie gerät hier in das Fahrwasser von solch phantasiebegabten Shakespeare-Forschern wie Acheson, Robertson, Allen, Lefranc und die Gräfin Chambrun und hat nicht die Kraft, ihnen zu widerstehen. Die historischen Anspielungen des Lustspiels sind in der Geschichte Heinrichs IV. und der «Reine de Navarre» lange gefunden — nicht, wie sie glaubt von Abel Lefranc (1919), sondern lange vor ihm (1895) von G. Sarrazin (ShJ. 31) —, aber ihr handelt es sich um versteckte Beziehungen zu englischen Literaturkreisen: zu Raleigh und seinem Kreis, der als «School of Night» bezeichnet wird («it is believed that Raleigh's coterie was known as the School of Night»), zu Chapman, der «seems to have

¹⁾ Frances A. Yates: A Study of Love's Labour's Lost. [Shakespeare Problems ed. by A. W. Pollard and J. Dover Wilson. V.] Cambridge University Press, 1936. 224 pp. (8 s. 6 d.).

been poet-in-chief to the Raleigh group». Sonst wird Chapman doch als der «rival poet» in den Kreis von Southampton versetzt, der die Gegenpartei darstellte; und Chapmans Homer war dem Grafen Essex gewidmet. Wir wissen nichts von einer Verbindung mit Raleigh. Endlich werden die Faden zu Florios italienischen Sprachbüchern «First Fruits» (1578) und «Second Fruits» (1591) und zu John Eliots «Ortho-epia Gallica» (1593) weitergeführt. Diese Gesprächsbücher sind kulturhistorisch sehr interessant, weil sie in ihren Dialogen ein Bild des elisabethanischen Lebens gaben. Miss Yates sucht nachzuweisen, daß Eliot als Katholik einen Haß gegen die hugenotischen Sprachlehrer hatte, die ihm Konkurrenz machten, und daß er den italienischen Protestanten Florio dazu rechnete. Aber der lehrte doch nicht Französisch, sondern Italienisch. Diese Rivalität hat sie in ihrer Florio-Biographie schon ausführlich dargetan. Der satirische Charakter von Eliots Sprachlehre, die von ihm selbst im Vorwort als «a fantastical Rapsody of dialogisme» bezeichnet wird, ist wohl nicht zu bezweifeln. Aber daß Shakespeare das Buch gekannt habe, wird durch die von Miss Yates aufgezeigten Parallelen nicht bewiesen. Auch für Florios Sprachbücher scheint mir das noch zweifelhaft. Ich habe vor langen Jahren (1899) einmal ausgeführt, daß der italienische Vers über Venedig, den Holofernes zitiert, aus Sandfords «Garden of Pleasure» (1573, ² 1587) stammen kann, dem Shakespeare auch sonst einiges zu verdanken scheint (ShJ. 35. 260). Das beweist natürlich nicht, daß ihm Florios «Second Fruits», wo der Vers auch vorkommt, unbekannt waren. Wer L. L. L. später als 1591 ansetzt, findet keine Schwierigkeit in dieser Annahme. Nur scheint mir der Ansatz 1595 oder gar noch später unmöglich, weil Shakespeare sich nach dem «Sommernachtstraum» nicht mehr so eng an Lyly anlehnt, wie er das in L. L. L. tut. Ob er — gelegentlich — an Florio dachte, als er seinen Holofernes schuf, möchte ich nicht entscheiden. Miss Yates meint, der Pedant stelle sich als Judas vor, weil etwas von der Tätigkeit Florios als französischer Spion durchgesickert sei — ich möchte dann eher glauben, daß die jüdische Herkunft von Florio — sein Vater scheint Konvertit gewesen zu sein, wie Miss Yates zuerst gezeigt hat — bekannt geworden war. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß es die festen Typen der Commedia del' arte waren, die Shakespeare nach Lyllys Vorbild zu seinem Lustspiel vereinigt hat. Shakespeare war, wie mit Recht gesagt worden ist, Künstler und nicht Journalist, der stets «a malicious eye» auf seine Zeitgenossen warf. Wo immer Miss Yates solche Schlüsse zieht, zögere ich ihr zu folgen, wo sie aber aus dem reichen Schatz ihrer Belesenheit Tatsachen mitteilt, habe ich ihr Buch mit großem Interesse gelesen.

Lorenz Morsbach¹⁾, der Sechsendachtziger, hat in einer kleinen Broschüre Shakespeares Auffassung von Julius Caesar auf Grund einer genauen Analyse des Dramas noch einmal untersucht. Er geht — ähnlich wie Dover Wilson in «What happens in Hamlet» von dem strengen Wortlaut des Dichters aus, und es ist ganz gewiß das Richtige, wenn er verlangt, daß wir uns an diesen halten und ihm glauben müssen und nicht annehmen dürfen, daß der Schauspieler den klaren Wortlaut in sein Gegenteil verkehre. Was Shakespeare sagt,

¹⁾ Lorenz Morsbach: Shakespeares Caesarbild. [Studien zur Englischen Philologie, hrsg. von L. Morsbach, Heft 88] Max Niemeyer, Halle 1935. 32 pp. (RM. 1.—).

meint er auch. Aber natürlich sagen seine Figuren ihre eigene Meinung, und die kann der des Dichters entgegengesetzt sein. Das Resultat von Morsbachs Analyse ist im wesentlichen dasselbe, das auch ich vor Jahren, im 45. Bande dieses Jahrbuchs, S 219 (bes. S. 228), auf Grund eines genauen Vergleichs mit der Quelle festgestellt hatte: Caesar ist bei Shakespeare noch größer als bei Plutarch, er kennt keine Spur von Furcht, und die kleinen Schwächen des Alters müssen sich die Verschworenen krampfhaft vorhalten, damit sie den Mut zum Vorgehen gegen diesen Heros finden können. Fast die gesamte Kritik (am meisten Brandes, am wenigsten MacCallum) sieht in Caesar den eitlen Prahler, der sich in Wirklichkeit fürchte: davon kann, wenn man Shakespeares Worte nur genau nimmt, nicht die Rede sein. Morsbach sagt ganz mit Recht: «Caesar fürchtet (Cassius) nicht für seine Person, nur für die Sache», und es ist wohlthuend, von so erfahrener Seite auf diese klare Tatsache hingewiesen zu werden. Vielleicht wird man seine Stimme mehr hören als (vor 27 Jahren) die meine.

Ein meisterhaftes Buch, zu dem man den Verfasser von Herzen beglückwünschen kann, ist Dover Wilsons Analyse der Handlung im «Hamlet»¹⁾, das die Beobachtungen seiner Hamletausgabe im «New Shakespeare» im Zusammenhang nochmals darlegt — ausgezeichnet durch Klarheit der Gedanken wie der Sprache. Es ist gleichzeitig ein Bekenntnis über 20 Jahre Fleiß und Scharfsinn eines hervorragenden Geistes im Dienst der Shakespeare-Forschung. Er ist — während des Weltkrieges — durch eine Fragestellung von W. W. Greg zur Beschäftigung mit Shakespeare angeregt worden, nämlich: «Sieht Claudius das stumme Vorspiel vor dem Gonzago-Stück — und wenn nicht, warum nicht?» Die Antwort von D. Wilson ist: «Nein, er wird von Polonius abgelenkt, Hamlet und Ophelia zu beobachten. Hätte er das Vorspiel gesehen, so wäre die Mausefalle vorzeitig zugeschlagen». Um das zu zeigen, muß er annehmen, daß das Vorspiel gegen Hamlets Wissen und Willen vom ersten Schauspieler eingeführt wurde, und daß Hamlet erzürnt über diese törichte Eigenmächtigkeit sei. Die Übung der Bühne ist aber, daß der König allerdings nicht mit Aufmerksamkeit das Vorspiel beobachtet und erst durch das Stück selbst sein Geheimnis entdeckt sieht. Dazu braucht es der etwas gezwungenen Interpretation von Hamlets Verhalten beim Vorspiel — bei dem der Prinz natürlich sehr nervös ist — nicht. Überhaupt scheint es mir besser, D. Wilsons Rat, dieses Kapitel über «die Mausefalle» zuerst zu lesen, nicht zu befolgen. Sein Buch bietet gerade in den ersten Kapiteln so viel Interessantes und so viel Überzeugendes, daß man von vornherein gefesselt wird. Das scharfsinnigste Kapitel ist vielleicht das über den Geist, das Gedanken ausführt, die D. Wilson in seiner Ausgabe von L. Lavaters Geisterbuch in elisabethanischer Bearbeitung (1929) zuerst ausgesprochen hat. Der Geist, der Hamlet erscheint, kann danach sein entweder (katholisch) eine Seele aus dem Fegefeuer — wie Shakespeare immer dafür sagt, aus der Hölle —, «an honest ghost», oder (protestantisch) ein Teufelsspuk, ein Gespenst. Keinen Zusammenhang möchte D. Wilson zugeben mit dem Geist aus dem Tartarus der Seneca-Tragödie. Wir müssen hier allerdings die Einschränkung machen, daß Kyd, der in seinem Urhamlet doch die Rolle des Geistes geschaffen hat, zweifellos, wie die Spanische Tragödie zeigt, vom Seneca-Geist (eigentlich nach

¹⁾ J. Dover Wilson: What Happens in Hamlet. Cambridge University Press. 1935. 334 pp. (12 s. 6 d. net.).

dem 6. Gesang des Aeneis) ausgegangen ist; daß also Shakespeare einen solchen Geist aus dem Tartarus zunächst vor Augen gehabt haben muß. Aber er hat ihn mittelalterlich-katholisch ausgelegt: der Geist des Verstorbenen, die arme Seele, darf von Mitternacht zum ersten Hahnenschrei aus dem Fegefeuer auf die Erde kommen. Daneben aber kommt Hamlet selbst der Verdacht, der Geist könne ein trügerisches Teufelsgespenst sein. Jedenfalls stellt er sich, obwohl er dem Horatio sagt, daß es «ein ehrlicher Geist», d. h. die Seele seines Vaters, sei, dem Marcellus gegenüber, als ob er ein Gespenst vor sich habe, das die Erde durchwühlt, und das er beschwören müsse. Denn die Behandlung des Geistes als «alter Maulwurf» weise deutlich auf die Beschwörung eines Teufelsgespenstes in Lavaters Sinne hin. Ich kann nur einen Zweifel nicht unterdrücken: ein Teufelsgespenst würde doch wohl sich nicht für einen christlichen Schwur einsetzen. Der Geist aber befiehlt doch in der authentischen 2. Quarto ausdrücklich «Schwört bei seinem Schwert», d. h. beim Kreuze. Ich glaube vielmehr, daß die richtige Interpretation dahin gehen muß, daß Hamlet sofort beim Auftreten der Genossen den Geist in deren Augen als bedeutungslos hinstellen will und deshalb hier schon «ein wunderliches Wesen annimmt». Er selbst aber zweifelt hier noch keineswegs an der Echtheit des Geistes als seines Vaters Seele. Dann ist allerdings auch der Ausdruck «honest ghost», der nach dem Text ja nicht allein an Horatio gerichtet ist, in verstelltem Humor gebraucht. D. Wilson will hier zwischen Horatio, den der Prinz in sein Vertrauen ziehe, und Marcellus, den er irreführe, unterscheiden. Allerdings ist ihm zuzugeben, daß auffallende Übereinstimmungen zwischen dem Auftreten des Geistes unter der Terrasse und den von Lavater erwähnten Gespenstern in den Bergwerken bestehen. — Was die Mitschuld der Königin am Morde betrifft, so leugnet sie D. Wilson mit Recht ebenso wie jede Mitwisserschaft. Noch in der Schauspiel-szene ist sie ahnungslos, bis Hamlet ihr den Mord enthüllt. — Am glücklichsten scheint mir die Erklärung der Szene mit Polonius (2, 2, 176) zu sein. Unmittelbar vorher hat dieser mit König und Königin einen Plan entworfen, seine Tochter auf den Prinzen «loszulassen» (to loosen Z. 169). Das konnte nur so verstanden werden (wie es die Novelle, die D. Wilson leider fast nie heranzieht, ganz deutlich ausspricht), daß Ophelia sich Hamlet hingeben solle, damit sie ihm sein Geheimnis, den Ursprung seiner Geistesverwirrung, entlocke. D. Wilson setzt nun das Auftreten Hamlets ein paar Verse früher (2, 2, 168) an, als es in den Ausgaben verzeichnet ist (und ein solches Versehen ist, da die Bühnenanweisung am Rande dort angebracht zu werden pflegte, wo gerade Raum war, sehr leicht möglich), so daß er die letzten Sätze des Polonius überhört. Dann erklärt sich mit einem Schlage Hamlets Betragen gegen Polonius ebenso wie gegen Ophelia. Er kann in dieser, die ihm bisher das Höchste auf Erden war, nur den Lockvogel, die Dirne sehen, die der Vater aus politischem Ehrgeiz prostituieren will (der «Fischhändler»), und die sich willenlos als «Aas» gebrauchen läßt. Ihr, die ihm mit einem Gebetbuch entgegengeschickt wird, ruft er in höchster Bitterkeit zu: «Geh in ein Kloster», wobei dieses Wort, nunnery, im Sinne der Zeit für Bordell stehen kann. Ich sehe hier die beste Lösung eines Hamlet-Problems, die seit langer Zeit gefunden worden ist. In der Novelle ist das Mädchen, das Hamlet von Kindheit an geliebt hat, klug und warnt ihn selbst vor den Ränken des Königs; bei Shakespeare ist die Tragik ergreifend, weil Ophelia vom eigenen Vater geschickt wird und zu weich ist, um seinem Willen irgendwelchen Wider-

stand entgegenzusetzen, ja in ihrer Naivität sogar glaubt zur Heilung des Prinzen beitragen zu können. Sie hat nichts Dirnenhaftes, aber Hamlet muß nach den Worten ihres Vaters glauben, daß sie nicht besser als eine Dirne ist. Natürlich sind nicht alle Teile des Buches gleich überzeugend. Wenn D. Wilson, p. 212, zu der Stelle, wo Hamlet den Polonius verhöhnt (2, 2, 285), der bittet seinen Abschied von ihm nehmen zu dürfen, indem er ihm erwidert: «Ihr könnt nichts von mir nehmen, Herr, das ich lieber fahren ließe — bis auf mein Leben, bis auf mein Leben, bis auf mein Leben!», wenn D. W. hier meint, niemand habe je abgestritten, daß diese letzten Worte eine echte Todessehnsucht enthielten, so muß ich sagen, daß ich dies ganz energisch bestreite. Hamlet wurde in dieser Form gegenüber dieser Persönlichkeit gewiß kein tiefes Gefühl ausdrücken. Ich sehe darin nichts als eine absichtlich ins Lächerliche übertriebene Höflichkeitsphrase. Aber das Buch enthält in jedem Teil so viel richtige, scharfsinnige Erklärungen, daß seine Lektüre ein Genuß ist.

In der klaren, sicheren Art, die wir bei ihm gewöhnt sind, erörtert ein Vortrag von Elmer Edgar Stoll, der als Broschüre der English Association erschienen ist, das Problem der Persönlichkeit Hamlets¹⁾. Hamlet ist ihm kein Traumer, weder schwächlich noch träge, weder verschlagen noch gemütskrank, sondern ein Held, der sein Ziel auf dem kürzesten gangbaren Wege erreicht, die erschöpfende Rache für den ermordeten Vater. Für Shakespeare gab es kein psychologisches Problem Hamlet, sondern nur den Helden einer Tragödie, einer gegebenen Tragödie, und es gab die Tradition des Rächers und des Malcontenten. Hamlet ist aber nicht die «Humour»-Figur des Melancholikers, die nur im Lustspiel einen Platz hat. Ich selbst gehe noch einen Schritt weiter als Stoll und leugne auch, daß der Ausbruch von anscheinendem «Humour» am Schluß der Geisterszene etwas mit nervöser, hysterischer Überreiztheit zu tun hat. Es ist gewiß nervöse Erregung da, aber die Worte sind berechnet. Mit Recht hebt Stoll hervor, daß die Schwierigkeit, den verstellten Wahnsinn Hamlets von der wirklichen Erregung zu sondern, einer der Hauptgründe für die Verwirrung in der Kritik bildet. Wenn wir die anderen Rachedramen der Zeit vergleichen, werden wir überall eine solche Erregung, die aber nicht bis zu wirklicher Gemütskrankheit geht, neben dem verstellten Wahnsinn bemerken. Shakespeare hat viel von der Tradition übernommen, nicht nur das Stück selbst, sondern auch Änderungen und Erweiterungen im Charakter des Helden, wie ihn sein Benehmen auf der Bühne offenbart. Nur dieses ist für uns faßbar, und nichts anderes kann in Shakespeares Absicht liegen. Wir dürfen nie vergessen, daß Hamlet nicht für Horatio oder Ophelia handelt, sondern für den Zuschauer, dem alle seine Worte gelten. Denn Hamlet ist kein selbständiger Mensch, sondern eine Figur aus einem Drama. Wenn Stoll annimmt, daß Hamlet von Shakespeare gegenüber der älteren Fassung isoliert worden sei, damit das Geheimnisvolle der Handlung erhöht und das Unedle einer Verschwörung vieler gegen einen vermieden werde, so kann ich ihm hierin nicht folgen. Abgesehen davon, daß Shakespeare auch in anderen Dramen wie Cäsar, Macbeth, Richard III. nichts Unedles in einem solchen Zusammenschluß sieht, möchte ich darauf hinweisen, daß auch im alten Stück Hamlet notwendig die Rache ganz allein vorbereitet

¹⁾ Elmer Edgar Stoll, *Hamlet the Man*. The English Association Pamphlet No. 91. (London, Oxford University Press) March 1935, 29 pp. (1 s.).

hatte. Nur so hatte sein verstellter Wahnsinn einen Zweck. In der Quarto I, wie schon in der Novelle, kann er höchstens die Sympathie, nicht die Unterstützung der Königin haben. Es ist hier wie in dem Verhältnis zu Horatio wohl kein Unterschied zwischen den verschiedenen Fassungen der Fabel festzustellen. Es ist Stolls Eigenheit, durch die es ihm gelingt, reiches Licht auf Shakespeares Figuren zu werfen, daß er seine Vergleiche aus der Dichtkunst der Welt alter und neuer Zeit heranzieht. Gerade dies macht die kleine Abhandlung besonders reizvoll.

Eine besonders nützliche Kompilation ist die Hamlet-Bibliographie der letzten sechs Jahrzehnte von Professor A. A. Raven vom Dartmoor College.¹⁾ Furness hatte in der New Variorum Edition 1877 eine ausführliche Bibliographie für «Hamlet» zusammengestellt, die hier fortgesetzt wird. Aber Raven begnügt sich nicht mit der Aneinanderreihung der Titel, sondern bietet bei den wichtigeren Büchern und Aufsätzen ausgezeichnete kritische Inhaltsangaben, die seiner Arbeit einen hohen Wert geben. Nicht nur die selbständigen Bücher und Artikel, sondern auch die besonderen Kapitel über Hamlet innerhalb umfassenderer Bücher sind aufgenommen. Es fehlen allerdings, soweit ich sehen kann, die oft wichtigen Einleitungen zu Hamlet in vielen Gesamtausgaben Shakespeares. Hier hatte vielleicht unsere Bücherschau gelegentlich helfen können. Ebenso ist der Inhalt der Rezensionen nicht ausgeschöpft; aber das ist wohl eine unbillige Forderung. Sehr brauchbar scheint mir die Anordnung der Kommentare nach Akt und Szene und nach den einzelnen Personen des Stücks. Man findet etwa unter V, 1 alle Artikel über die Kirchhofszene, unter «Ophelia» alles über diesen Charakter Erschienene zusammengestellt. Das ganze Buch ist außerordentlich praktisch angelegt.

Der Text von «King Lear» hat durch Madeleine Doran 1931 eine neue Untersuchung gefunden, die das Problem der Quartos und Folio unter Gesichtspunkte stellte, wie sie durch die «bibliographische» Methode von Pollard, McKerrow und Greg gefordert waren (vgl. ShJ. 70, 145). Gegen sie richtet sich die mit oft bewährtem Scharfsinn von B. A. P. van Dam ausgearbeitete Schrift über den Leartext²⁾, die in der Fortsetzung von Bangs ausgezeichnete Sammlung «Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas» — jetzt von Bangs Schüler und Nachfolger H. de Vocht in englischer Form herausgegeben — erschienen ist. Ähnlich wie in seiner schönen Hamlet-Ausgabe (vgl. ShJ. 61, 138), geht van Dam davon aus, daß Shakespeares Blankvers durch Auflösungen synkopischer Formen und durch Aufnahme zahlreicher Erweiterungen des Textes, die er dem Streben nach Verdeutlichung auf Seiten der Schauspieler zuschreibt, aus den Fugen gekommen ist. Er baut auf einer Angabe des selbst vom Theater hergekommenen Dramatikers A. W. Pinero auf, daß auch heute in England allgemein noch nicht das Manuskript des Autors zum Druck gegeben werde, sondern der Theatertext. Das kann natürlich alte Tradition sein. Auf

¹⁾ Anton Adolf Raven: A Hamlet Bibliography and Reference Guide 1877—1935. The University of Chicago Press, Chicago, Ill. [1936] 292 pp. (\$ 3,50).

²⁾ B. A. P. van Dam: The Text of Shakespeare's Lear. [Materials for the Study of the Old English Drama, ed. by Henry de Vocht, new series vol. 10] Louvain, Librairie universitaire Uystpruyst, 1935. 110 pp.

ein solches Theatermanuskript, in das die Erweiterungen der Schauspieler eingetragen waren, möchte van Dam den Text der Q — nach Ausscheiden der 1619 mit der Zahl 1608 neugedruckten Q², kommt ja nur noch eine Quarto in Betracht — zurückführen. Die Erweiterungen zeigen sich aber als Wörter, besonders Anreden, außerhalb des Metrums und als einzelstehende Halbverse, die im «Lear» besonders zahlreich sind. Selbst ein in so korrekten Blankversen abgefaßtes Stück wie Ben Jonsons «Alchemist» muß sich auf der Bühne eine Umarbeitung in diesem Sinn gefallen lassen, von der die Ausgabe in der bekannten Sammlung Bell's British Theatre 1791 noch Zeugnis ablegt. Dabei scheinen allerdings die Kurzzeilen auf Streichungen, nicht auf Erweiterungen des Originals zu beruhen. Die Elisionen und Synkopierungen mehrsilbiger Wörter hat van Dam ja zu einem besonderen Studium gemacht: hier geht er, wie schon seine Hamlet-Ausgabe gezeigt hat, sehr radikal vor, um glatte Blankverse zu erreichen. Das aber ist das Hauptproblem: hat Shakespeare wirklich auch in seinen späteren Dramen regelmäßig skandierende Blankverse gebaut, oder hat er sich in Stücken wie «Lear», «Coriolan», «Antonus» Freiheiten gestattet, die den jambischen Rhythmus durchbrechen, weil er die zweifellos verstärkte dramatische Bewegtheit der Rede auch auf den Vers ausdehnte? Man darf hier nicht einfach den epischen Blankvers heranziehen und fragen: warum gestattet der sich keine solchen Freiheiten? Miltons Satan oder Adam hat auch in der Wortwahl eine feierlicher gebundene Ausdrucksweise als Lear oder Kent. Die Argumentation gegen die Kurzzeilen will mir auch im einzelnen nicht immer einleuchten. Ich finde, es werden dabei oft gerade besonders wirkungsvolle Stellen herausgestrichen. Aber man wird auch im zweiten Teil, der sich mit der Folio-Fassung beschäftigt, jede dieser geistvoll und scharfsinnig vorgebrachten Einwände gegen die bisherige Auffassung mit hohem Interesse lesen, auch wenn man dem gelehrten Verfasser nicht überall folgen kann.

Eine Arbeit, die in mancher Beziehung vorbildlich genannt werden darf, ist die Geschichte des Lucretia-Stoffs von Hans Galinsky.¹⁾ Es ist keineswegs eine ermüdende Aneinanderreihung wenig oder nicht zusammenhängender literarischer Versuche, sondern hier wird aus den verschiedenen Behandlungen desselben Themas eine höchst anziehende stilistische Entwicklung von der Antike mit ihrer historischen, erotischen (Ovid), ethischen und christlich-moralischen Auffassung, über das Mittelalter zur Renaissance und zum Barock (Shakespeare), von da zur Aufklärung und zum (deutschen) Idealismus, zum Historismus und Psychologismus des 19. Jahrhunderts und endlich zu einem Ausblick aufs 20. Jahrhundert aufgezeigt. Daß dabei Jean de Meung zum Mittelalter, Chaucer und Gower aber zur Renaissance, «Ovid-Renaissance», gerechnet werden, die mit Paynters «Palace of Pleasure» schließt, so daß Shakespeares «Lucrece» als Höhepunkt der Barockdichtung erscheint, berührt etwas eigenartig. Jedenfalls tritt aber die überragende Kunst Shakespeares auch in diesem heute wenig gelesenen Werke hervor, dessen zeitgebundene Pracht doch so außerordentlich charakteristisch für den höfisch empfindenden jungen Shakespeare, den Freund Southamptons, ist. Dabei ist es nicht nötig anzunehmen, daß die erotische Auf-

¹⁾ Hans Galinsky: Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur. [Sprache u. Kultur der germ. u. rom. Völker, hrsg. v. W. Horn, P. Merker und F. Neubert.] Breslau Priebatschs Buchhandlung 1932. 234 pp. (R.M. 8.—).

fassung direkt aus Ovids Fasten stammt: sie liegt in dem Empfinden der Zeit, das natürlich selbst wieder aufs tiefste durch Ovid, freilich mehr durch die Metamorphosen, beeinflusst ist.

C. Das Drama zu Shakespeares Zeit.

Im Gegensatz zu Shakespeares Vorgängern oder älteren Zeitgenossen werden die jüngeren in der Literaturwissenschaft oft etwas vernachlässigt. Das ist an sich natürlich, weil die Geschichte der dramatischen Entwicklung der Shakespeare-Zeit zunächst eine Klarlegung der einfacheren Anfänge verlangt, und weil alle diese früheren Dramen als Shakespeares Vorbilder uns wertvoll sind. Aber ebenso lehrreich ist der Vergleich mit den um ihn herum arbeitenden jüngeren Genossen, die den Weg des Dramas aus der Renaissance ins Barock bezeichnen. Wer die Stücke von Beaumont und Fletcher liest, der erkennt, was Barock ist — echtes Barock, das schließlich zur Kunst von Dryden führen muß. Eine meisterliche Geschichte des englischen Dramas unter König Jakob bietet uns das Buch von Miss U. M. Ellis-Fermor vom Bedford College der Londoner Universität, der ausgezeichneten Marlowe-Forscherin.¹⁾ Nach einer allgemeinen Übersicht, die als gemeinsamen Grundzug der Dramen in der ersten Hälfte der Regierung Jakobs die geistige Unsicherheit, durch Marlowes tragischen Skeptizismus und durch den Zweifel an der Erhaltung der großen Kultur der Tudorzeit verstärkt, feststellt — und nach einem tiefeindringenden Kapitel über das Gemeinsame der dramatischen Technik dieser Periode, werden uns scharfsinnig gezeichnete Bilder der einzelnen Dramatiker vorgeführt: Chapman, Marston, Jonson (die Humanisten); dann Dekker, Middleton, Tourneur und Webster; ganz kurz Greville; und endlich Beaumont und Fletcher und Ford. Es fehlen Heywood, Massinger und Shirley. Die beiden letzteren kann man der Periode Karls I. zuzählen; sie kamen also für die Verfasserin zu spät. Aber warum Heywood, ohne dessen Stücke man sich doch die bürgerliche Richtung im jakobitischen Drama nicht denken kann? Hier kann man nur die Antwort geben, daß gerade diese Richtung der Verfasserin für den Geist des Barockdramas nicht bezeichnend scheint, daß Heywood eben das nicht aufwies, was sie zeigen wollte. Schließlich hat jeder das Recht, sich sein Thema so abzugrenzen, wie er es für ersprießlich findet. Die Absicht der Verfasserin ist aber, die geistesgeschichtliche neben der künstlerischen Entwicklung darzustellen. Shakespeare fügt sich diesem Barock nicht ein — nicht weil er volksgebunden ist wie Heywood, sondern weil er den Zeitstil überwindet, weil aus dem Typus bei ihm immer etwas Höheres wird, die lebendige Persönlichkeit. Das faßt ein kurzes Schlußkapitel in klaren Sätzen, die durch wenige, aber bezeichnende Beispiele illustriert sind, zusammen als «The Shakespearean Transmutation». Ich möchte allerdings die Gegenüberstellung von Heinrich V. als dem idealen Diener des Staats und Coriolan als dem Staatsmann, der sich nicht zu einer offenen Unterordnung des persönlichen unter das Staatswohl durchringen konnte, nicht ohne Einschränkung gelten lassen: Heinrich V. hat ein treu ergebenes Volk hinter sich, Coriolan aber wird von den Schlechten verfolgt und von den Guten verlassen — man mag auch das Volk der Tudor- und das der Stuart-Zeit hier

¹⁾ U. M. Ellis-Fermor: *The Jacobean Drama. An interpretation.* London, Methuen and Co., 1936. 336 pp. (12 s. 6 d.).

widergespiegelt sehen, nicht nur die Herrscher. In dem sehr packenden Bild von Jonson scheint mir nur ein Zug zu wenig betont: ich meine den Drang zur Wahrhaftigkeit, der sein ganzes Wesen beherrscht bis zum Wahrheitsfanatismus. «Stand for Truth, and 'tis enough» — ist die Parole, die er in seinen «Discoveries» ausgibt. Vortrefflich ist, was über Jonsons Kunst gesagt wird, wie überhaupt diese Analysen der dichterischen und dramatischen Kunst der einzelnen Dramatiker zum Besten gehören, was wir über die Zeit besitzen. Die Einflüsse von einem zum anderen Dramatiker sind leicht zu sehen, aber schwer festzulegen: sie können manchmal auch in umgekehrter Richtung gelaufen sein. So sehe ich in Middleton viel mehr den Lehrer als den Schüler Jonsons — trotzdem natürlich Jonson der Künstler mit dem viel ausgeprägteren Eigenstil ist. Marston ist sicher vom «Urhamlet» (ohne den wir angesichts der Zeugnisse aus dem Anfang der 90er Jahre ja doch nicht auskommen) viel mehr abhängig als Shakespeare von Marstons «Antonio». Deutsche Arbeiten scheinen nur wenig herangezogen zu sein: es macht nicht viel aus, daß die Verfasserin meine kurze Darstellung in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft nicht kennt, aber die Bücher von Schirmer und Meißner, und mancher Aufsatz in deutschen Zeitschriften hatte ihr doch vielleicht einiges geboten. Indes auch so dürfen wir uns über dieses schöne Buch aufrichtig freuen.

Sehr wertvolle neue Entdeckungen bietet uns Professor C. J. Sisson vom Londoner University College auf Grund einer Durchforschung der Akten der Star Chamber, des Geheimen Staatsgerichts in der Zeit Elisabeths und Jakobs I. Es ist ihm gelungen, zwei verlorene Dramen von berühmten dramatischen Autoren, zwei Jigs und ein Maispiel aufzufinden¹⁾ — freilich von den Dramen nur Titel, Inhalt und einzelne Züge, denn die größeren Stücke selbst lagen den Akten nicht bei, wie dies mit den kleineren der Fall war. Eines der Dramen «The Old Joiner of Aldgate», ist von Chapman, das andere mit dem Titel «The Late Murder in White-Chappell, or Keep the Widow Waking» von Thomas Dekker, William Rowley, John Webster und John Ford verfaßt. Beide aber verdanken ihre Behandlung in den Akten der Sternkammer ihrem unsauberen Charakter — es ist Revolver-Dramatik übelster Sorte, indem durch die Aufführung ein Druck auf den Kläger in einem Prozeß ausgeübt werden soll, der den öffentlichen Skandal fürchtet. Denn in beiden Fällen ist das Drama von verbrecherischen Menschen bestellt worden, um die anständigen Charaktere einzuschüchtern. Chapmans «Old Joiner of Aldgate» wurde um Weihnachten 1602 von ihm um 20 Mark verkauft an die beiden Leiter des Privattheaters zu St. Pauli, Thomas Woodford, den Geschäftsführer — den wir als Neffen von Thomas Lodge und später als Manager des Whitefriars-Theaters kennen —, und Edward Peers, den Lehrer der Knabentruppe. Das Stück stellte unter Decknamen eine Skandalgeschichte aus der Londoner Kleinbürgerschaft dar, wie eine reiche Erbin, der das große Vermögen ihrer Tante zufallen sollte, von ihrem geldgierigen Vater (einem Buchbinder) verschiedenen Freiern verkauft wurde, während die Mutter sie schon vorher einem gewissenlosen jungen Buchdrucker verkuppelt (unter Zeugen verlobt) hatte, der nun in der brutalsten Weise seine Rechte

¹⁾ C. J. Sisson: *Lost Plays of Shakespeare's Age*. Cambridge University, 1936. 221 pp. (12 s. 6 d.).

geltend zu machen suchte. Von Prozeß zu Prozeß wurde das unglückliche Mädchen geschleppt, dessen einziger Fehler sein Reichtum war, selbst nachdem sie kurz entschlossen den Geistlichen geheiratet hatte, an dessen Kirchentur der niedertrachtige Brautigam ihre Skandalgeschichte angeheftet hatte. Erst eine zweite Entscheidung der Sternkammer ließ Recht und Billigkeit siegen, so daß die unglückliche Frau ihrem Gatten zurückgegeben wird, bei dem sie dann ein kurzes Eheglück findet. Chapmans Stuck sollte die Sternkammer noch zu ihren Ungunsten beeinflussen. Er hatte den Vater Buchbinder als alten Tischler dargestellt, aber jedermann, der die Leute kannte, sollte sie unter der durchsichtigen Maske erkennen. — Das zweite Stuck, das Dekker, Webster, William Rowley und Ford zusammen für das Red-Bull-Theater 1624 schrieben, sollte eine noch viel minderwertigere Gesellschaft von Unterweltsmenschen beschützen. Es behandelte eine Doppelfabel, einen Muttermord und einen bedeutend roheren Anschlag auf den Besitz einer alten Witwe, daher der Titel *«The Late Murder in White-Chappell, or Keep the Widow Waking»*. Beide Handlungen hingen nur dadurch zusammen, daß die zwei Verbrecher am gleichen Tage abgeurteilt werden sollten. Ein junger Rohling hatte sich an eine reiche Witwe herangemacht, die gern einen Becher schwang, hatte das arme Weib mehrere Tage unter stärksten Alkohol gesetzt in Gesellschaft von Dirnen und Gaunern — darunter auch einem verlumpten Geistlichen, der eine Heiratslizenz vom Büro des Bischofs von Winchester zu beschaffen wußte —, und sie war in diesem Zustand, mehr tot als lebendig, im Wirtshaus mit ihm getraut worden, so daß sie seiner Raubgier schutzlos preisgegeben war. Das nannten sie *«Keep the Widow Waking»*, denn sie wurde durch die rohesten Mittel am Einschlafen gehindert, um den Heiratsschwindel mitzumachen. Ihr Schwiegersohn focht die Beraubung der Unglücklichen energisch an, konnte aber nicht zum Ziel kommen, und der Prozeß endete, wie so viele in der damaligen Zeit, damit, daß schließlich die Beteiligten von selber starben: der Hauptgauner allerdings im Gefängnis. Es wirft kein gutes Licht auf die Moral der jüngeren Dramatikergeneration, daß sich vier der bedeutendsten von ihnen durch einen notorischen Schuft bestellen lassen, einen fast zu Tode gequälten unschuldigen Menschen öffentlich zu verspotten. Wir sehen aber auch, welchen Anlässen einzelne *«Sittenstücke»* der Shakespeare-Zeit, wie sie auf den kleineren Bühnen erschienen, ihr Dasein verdanken. Außer den beiden Dramen hat Sisson noch, wie erwähnt, zwei Jigs gefunden, die uns die ganze Gattung aufhellen, weil wir Anlaß, Aufführung und Text hier klar sehen. Insofern stellt Sissons Fund eine wesentliche Ergänzung zu dem schönen Buch von C. R. Baskervill (Chicago 1929) dar. Endlich bekommen wir noch ein Maispiel aus Wells von 1607. Somit ist das Buch einer der interessantesten Beiträge zur Geschichte des elisabethanischen Dramas.

Im 66. Bande dieses Jahrbuchs hat Frä. A. Henneke Shakespeares englische Könige durch die staatsrechtlichen Theorien seiner Zeit in neue Beleuchtung gerückt. Jetzt ist in einer Breslauer Arbeit von Franz Grosse das ganze englische Renaissance-Drama im Spiegel dieser Theorien gesehen.¹⁾ Das ist wichtig, weil sich dabei Unterschiede zwischen Shakespeare und seinen Zeitgenossen im Drama ergeben, die uns auch das eigene Wesen Shakespeares besser erkennen lassen. Nach einer allgemeinen Einleitung, die leider durch das Fehlen einer chronologischen Linie etwas unklar wirkt, wird die Staatstheorie und die absolutistische Staatspraxis unter den Tudors, sowie die Überspannung des

monarchischen Gedankens — diesmal nicht in der Praxis, sondern in der Theorie — unter den Stuarts mit fleißiger Benutzung der reichlich vorhandenen Bearbeitungen dieser Probleme dargestellt. Daß die Theorie gefährlicher war als die Praxis, indem sie viel schärfere Reaktionen auf puritanisch-demokratischer Seite hervorrief, durfte vielleicht noch ausdrücklich betont werden — schon weil diese Erkenntnis auch auf die deutsche Vorliebe für die theoretische Erörterung solcher Dinge angewendet werden kann. Auch in diesem Kapitel ist das Fehlen von Jahreszahlen zu bedauern: es hatte nicht passieren können, daß Thomas Mores *Utopia* (1504—16) in ihrer Tendenz von der 20 Jahre später erfolgten Aufhebung der Klöster (1536) abgeleitet wird. Der beste Teil der Abhandlung ist der Wirkung der Staatsauffassungen auf das Drama selbst gewidmet, mit Bale über Gorboduc, Marlowe, einige anonyme Stücke, zu Thomas Heywood und endlich zu Beaumont und Fletcher mit ihrer typischen Barockeinstellung zum Gottesgnadentum sind die Höhepunkte der dramatischen Entwicklung herausgegriffen. Man vermißt allerdings schmerzlich Chapman, der den Widerstreit zwischen Machiavellischem Individualismus und dem aufkommenden Liberalismus dramatisch gestaltet hat. Shakespeare war durch Frh. Henneke schon ausgeschöpft, so daß seine Stücke nur zum Vergleich herangezogen wurden. Gut ist die formelhafte Gegenüberstellung von Marlowes «Eduard II.» als Kampf zwischen Staatsraison und egoistischem Machtstreben und Shakespeares «Richard II.» als Kampf zwischen Gottesgnadentum und Widerstandsrecht. Überhaupt sind die Abschnitte über Marlowe und über Beaumont und Fletcher am besten gelungen. Aber daß die letzteren von den monarchomachischen Ideen Buchanans nichts gewußt hätten, ist eine unnötige Annahme, da sie doch beide Juristen waren. Eine sorgfältigere Korrektur hätte viele Druckfehler ausgemerzt.

Über den «Theaterkrieg» zwischen Ben Jonson und seinen persönlichen Gegnern, die er hochmütig als «Poetaster» bezeichnete, hat R. A. Small (Breslau 1899) eine ausgezeichnete Untersuchung angestellt. Jetzt sucht ein anderer amerikanischer Gelehrter, R. B. Sharpe, von der Universität North Carolina nachzuweisen, daß dies gar nicht der eigentliche Streit gewesen sei: der «wirkliche Theaterkrieg» habe sich vielmehr durch neun Jahre abgespielt zwischen den bei Hofe rivalisierenden Truppen des Lord Chamberlain und des Lord Admiral²⁾. In ihm spiegeln sich von 1594 an die Streitigkeiten zwischen den um die Gunst der Königin wetteifernden Familien Carey (Lord Hunsden) und Howard (Lord Effingham) wider. In dem Court Calender, den E. K. Chambers, Elizabethan Stage IV, zusammengestellt hat, sehen wir übersichtlich, wie die beiden Truppen in diesen Jahren zu den Hoffestlichkeiten herangezogen werden. Für die Admiralstruppe läßt sich das Repertoire aus Henslowes Journal

¹⁾ Franz Grosse: Das englische Renaissancedrama im Spiegel zeitgenössischer Staatstheorien. [Sprache und Kultur der germanischen u. romanischen Völker, hrsg. v. W. Horn, Meißner u. a.] Anglistische Reihe 18. Breslau, Priebatschs Buchhandlung, 1935. 95 pp. (RM 4.—).

²⁾ Robert Boies Sharpe: The Real War of the Theatres — Shakespeare's Fellows in rivalry with the Admiral's Men 1594—1603 — Repertories, Devices and Types. Published by the Modern Language Association of America, Boston, Heath and Co., London 1936.

gut zusammenbringen; für die Chamberlain's Men sind wir, außer bei Shakespeares Dramen, vielfach auf Vermutungen angewiesen. Sharpe versucht nun, aus dem äußerst verwickelten Spiel der politischen Intrigen zu einer Zweiteilung zu kommen, die ihre Parallele in dem Spiel der beiden Truppen zeige. Mit einer bewundernswerten Gelehrsamkeit und ebensolchem Scharfsinn werden die Familien- und Parteistreitigkeiten auf diesen Nenner gebracht, wobei die doch eigentlich querlaufenden Linien des Kampfes zwischen Raleigh, den Cecils, die zur Admirals-Partei, und Essex, der zur Chamberlains-Partei gerechnet wird, manchmal etwas kuhn zurechtgebogen werden müssen. In den Dramen wird mit großem Spürsinn nach Anspielungen auf diese Zeitereignisse geforscht. Natürlich hat der skeptische Leser manchmal den Eindruck, als ob der Verfasser das Gras wachsen hörte. Es ist die Art von F. G. Fleay, nur besser fundiert durch die reichen Sammlungen von W. W. Greg und E. K. Chambers. Das Thema zwingt ja zu Vermutungen und Hypothesen auf Schritt und Tritt, wobei es sich notwendig ergibt, daß eine sich auf die andere stützt. Bei allem Respekt vor dem Wissen und Können des Verfassers wird man doch gegen seine einzelnen Behauptungen oft Einwände erheben. Wenn er etwa (p. 45) meint, «Titus Andronicus» scheide als Weihnachtsaufführung aus, weil es zu blutig sei, so muß man doch daran erinnern, daß über ein Jahrzehnt später noch «König Lear» bei derselben Festgelegenheit vor Jakob und Anna gespielt wurde. Auch daß die höfische Gesellschaft in der zweiten Hälfte der 90er Jahre die Romantik ablehnte, scheint mir ein voreiliger Schluß angesichts der Tatsache, daß gerade damals doch Spencers «Feenkönigin» mit Begeisterung von den Damen und Herren am Hofe gelesen wurde. Mit der Datierung der Shakespeareschen Stücke kann ich mich auch nicht immer einverstanden erklären. Aber vor allem habe ich Bedenken gegen die Aufdeckung der Anspielungen. Die Voraussetzung ist, daß Shakespeare immer im Sinne der Hunsden- und der Essex-Partei boshafte Spitzen in seine Stücke gegen die Parteien des Admirals (Nottingham) und der Cecils eingestreut habe. Da der Lord Admiral (um 1600) die Schwester des Lord Chamberlain zur Frau hatte, von der Sharpe ein gelegentliches Eintreten für ihren Bruder annimmt, sind schon diese Verhältnisse so verwickelt, daß man an der dauernden Rivalität zweifelt. Dann aber hat E. K. Chambers, ebenso wie andere Kritiker, darauf hingewiesen, wie gefährlich dies gewesen wäre, wenn die Anspielungen bemerkt wurden, und wie sinnlos, wenn sie nicht bemerkt wurden. Als schärfste Angriffe auf Seiten Shakespeares stellt Sharpe fest den gegen Lord Cobham als Oldcastle-Falstaff und den gegen die beiden Cecils als Gobbo und Sohn im «Merchant». Aber die Figur des Oldcastle fand sich doch unbeanstandet schon in den «Famous Victories of Henry V», Shakespeares Vorlage — und ein Admiral Play! —, und Shakespeare hatte durch die nachträgliche Namensänderung doch jede persönliche Spitze abgebogen. Und der alte Gobbo hat mit Lord Burleigh ebensowenig Ähnlichkeit wie Lancelot mit Robert Cecil. Nicht Lancelot ist der Bucklige, höchstens der alte Gobbo geht gebückt, ist aber im übrigen nur als starblind gekennzeichnet. Ob Shakespeare wußte, daß der steinerne Gobbo auf der Erberia in Venedig bucklig ist, oder nicht, ist ziemlich gleichgültig: er brauchte nur einen venetianischen Namen. Wenn Francis Davison einmal in einem Brief an seinen Vater aus Lucca, also nicht weit von Venedig, den buckligen Robert Cecil «St. Gobbo» nennt — übrigens zwei Jahre später als der «Merchant»

(1596) —, so lag das natürlich viel näher. Ebensowenig kann ich in dem sinnlosen Geschwätz des dummen Nachtwächters über einen gewissen Deformed (Much Ado 3, 3, 133) eine Anspielung auf Robert Cecil entdecken. Ich könnte mir wohl vorstellen, daß Shakespeare oder sein Publikum bei Polonius an Burleigh gedacht hat, aber das war keine politische Anspielung, denn Burleigh war tot. Schließlich ist der «Theaterkrieg» doch zwischen Jonson im «Poetaster» und Dekker im «Satiromastix» ausgekämpft worden: das war aber keineswegs Admiral's gegen Chamberlain's Man; denn Jonson schrieb für die Chapel Boys, und Dekker war ein Admiral's Man (wenigstens als Dramatiker), der für die Chamberlainstruppe eintrat. Mir scheint, der Theaterkrieg war ein persönlicher, nicht ein politischer Kampf.

Ein sehr schwieriges Problem in der Geschichte des elisabethanischen Dramas ist die Zusammenarbeit mehrerer Autoren an einem Stück, wie sie uns durch die ganze Entwicklungszeit von 1560 an bezeugt ist. Eine fleißige und kluge Arbeit von Alexander Tiegs¹⁾ behandelt diese Frage unter Heranziehung des ganzen Materials. Er will zeigen, daß die Schriftsteller, die im Solde Henslowes rasch und auftragsgemäß ihre Stücke zusammenschrieben, sich durch nichts von den übrigen Dramatikern unterschieden, daß man also Shakespeare ebensogut eine solche Kompaniearbeit zutrauen könne wie etwa Munday, Drayton, Dekker oder William Rowley. Nun haben wir allerdings überall dort, wo eine enge Kameradschaftlichkeit der Verfasser von Dramen besteht, mit der Möglichkeit solcher Zusammenarbeit zu rechnen. Das war der Fall bei den Juristen der Inns of Court, von Gorboduc und anderen klassizistischen Dramen angefangen, wo wir wissen, daß die Arbeit nach den Akten des Stückes verteilt wurde. Anders war gewiß die Arbeitsweise des Freundespaars Beaumont und Fletcher, die nach Jonsons Ausspruch alles, sogar die Geliebte, gemeinsam hatten. Hier wird die gegenseitige Durchdringung der beiden künstlerischen Anteile viel tiefer gehen. Wie aber ist es, wenn Fletcher mit Massinger oder anderen zusammenarbeitete, die ihm innerlich nicht so nahe stehen konnten? Ich glaube, wir sollten viel mehr die Zusammenarbeit lebender Dramatiker heranziehen, die uns persönlich über ihre Anteile an den Stücken Auskunft geben können. Deshalb habe ich, wohl zu spät für die vorliegende Arbeit, Johannes Schlaf gebeten, uns im Shakespeare-Jahrbuch etwas über seine Zusammenarbeit mit Arno Holz zu erzählen, wobei sich allerdings gar keine stoffliche Verteilung zeigte. Die jüngeren «Elisabethaner», unter denen es, wie das Beispiel von «Eastward Hoe» beweist, auch gute Kameradschaft gab, haben sich, wenn ihre innere Anteilnahme nicht groß war, wohl nach der Art der jungen Juristen gerichtet: wenn Dekker sich mit Webster, Will. Rowley und Ford zusammentat, um einen Skandal auf die Bühne zu bringen, schreibt er (s. oben p. 151) den ersten Akt und eine wohl inhaltlich damit zusammenhängende Schlußrede im 5. Akt und überlaßt den Rest den Mitarbeitern. Wenn aber ein wirkliches Kunstwerk entstehen sollte, war diese Methode, die wir bei der Schar der Söldlinge Henslowes ohne weiteres annehmen dürfen, nicht mehr möglich. Für die gemein-

¹⁾ Alexander Tiegs: Zur Zusammenarbeit englischer Berufsdramatiker unmittelbar vor, neben und nach Shakespeare. [Beiträge zur Anglistik, hrsg. v. E. v. Schaubert, 2] Breslau 1933, Verlag Trewendt und Granier. 144 p. (RM. 2,50).

same Ausführung wirklicher Kunstwerke haben Beaumont und Fletcher das Vorbild gegeben. Im einzelnen wird aber die Grenze schwer zu ziehen sein. Selbstverständlich ist es auch ohne äußere Zeugnisse kaum möglich, die spätere Bearbeitung eines Dramas durch einen fremden Autor von seiner Mitarbeit zu unterscheiden. Es bleiben noch viele Fragen offen, aber die Arbeit von Tiegs ist ein dankenswerter Beitrag zur Lösung.

Sprichwörter und sprichwortliche Ausdrücke spielen bei Shakespeare eine große Rolle und sind schon verschiedentlich gesammelt worden. Jetzt stellt eine außerordentlich fleißige Gießener Dissertation von Karl Pfeffer diese Redensarten bei Ben Jonson zusammen.¹⁾ Eine ausführliche Einleitung behandelt das elisabethanische Sprichwort in den Sammlungen, wie sie sich an Erasmus anschließen. Etwas zu kurz werden John Heywoods Sprichwörterbücher abgetan, so daß man nicht erfährt, wie seine Sammlung im Laufe der Auflagen gewachsen ist. Dann bekommen wir ein anschauliches Bild von der Bedeutung des Sprichworts bei Jonson. Den Hauptteil der Arbeit bildet aber ein alphabetisch nach den Hauptwörtern geordnetes Verzeichnis der Sprichwörter selbst mit den Zitaten aus Jonson sowie aus den bisher vorliegenden Sammlungen elisabethanischer Sprichwörter. Vielleicht hatte die Arbeit gewonnen, wenn noch die entsprechenden deutschen oder lateinischen Sprichwörter angeführt worden wären; aber auch so ist der Wert der Zusammenstellung anzuerkennen.

Die Urteile eines Dichters über Dichter der Vergangenheit haben immer einen besonderen Reiz, selbst wenn sie uns keinen dauernden Gewinn für sein eigentliches Thema gewahren. Was Swinburne über die elisabethanischen Dramatiker und über Shakespeare selbst geschrieben hat, findet heute vor der Wissenschaft nicht immer Gnade; aber für seine Zeit war es bedeutsam, und für die Schätzung der Elisabethaner unter der jüngeren Generation der späteren Viktorianer in den 70er und 80er Jahren war er vielfach maßgebend. Vielleicht darf man mit ihm in mancher Beziehung T. S. Eliot vergleichen, von dem eine kleine Sammlung geistreicher Aufsätze und Kritiken zum elisabethanischen Drama erschienen ist²⁾. Mit Shakespeare beschäftigen sich zwei Aufsätze, deren einer schon in diesem Jahrbuch Band 65, 190 besprochen wurde. Der andere, über «Hamlet», schließt sich an J. M. Robertsons etwas eigenwillige Kritik an und meint als Kern des Dramas Hamlets «feeling towards a guilty mother» zu erkennen. Um Hamlets Geisteszustand ganz zu erklären «we should have to understand things which Shakespeare did not understand himself». Wertvoller scheinen mir die Essays über Marlowe, Jonson, Middleton, Heywood, Tourneur, Ford, Massinger und Marston. Hier zeigt sich der scharfblickende Künstler, der das Wertvolle und das Charakteristische an den Dichtungen dieser Dramatiker herausfindet und durch treffende Beispiele zu erläutern vermag. Was z. B. über Jonson gesagt wird, beantwortet die Frage: worin unterscheiden sich die «zweidimensionalen» Charaktere Jonsons von den «dreidimensionalen»

¹⁾ Karl Pfeffer: Das Elisabethanische Sprichwort in seiner Verwendung bei Ben Jonson, Diss. Gießen 1933 (194ff.).

²⁾ T. S. Eliot: Elizabethan Essays. [The Faber Library.] London: Faber & Faber Ltd. 1934. 195 pp. (3 s. 6 d.)

(der Ausdruck stammt von Gregory Smith) Shakespeares? Shakespeares Fühlen ist tiefer, nicht an sich stärker als das Jonsons. Vielleicht ist Shakespeare auch objektiver, er sieht mehr Detail, er schafft unbewußter und deshalb nicht so einseitig gewollt wie Jonson. Sehr gut ist auch der Abschnitt über Marston, dessen vielfach primitivere Kunst Eliot seinen Lesern sehr eindrucksvoll nahe-zubringen weiß. Daß er gerade die «Sophonisba» als bestes Drama Marstons hervorhebt, zeigt sein starkes selbständiges Empfinden.

D. Die Kultur der Shakespeare-Zeit.

Shakespeares Welt ist zerbrochen in den Stürmen der puritanischen Revolution. An die Stelle des Merry Old England ist der ernste, strenge Staat der Krämer getreten, die die Welt mit ihrer Arbeit und ihrer Ehrbarkeit erobert haben. Das England der Renaissance hat mit seiner Kunst die Geister erobert, das puritanische England, das jenes ablöste, besaß an Stelle der Kunst die Tüchtigkeit: damit gewann es die materiellen Güter der Erde. Diesen Zusammenbruch des «Frohlichen England» (wir haben im Deutschen das gleichbedeutende Wort) schildert in breiten, kühnen und doch wieder durch anekdotenhaftes Detail belebten Zügen die bekannte Kritikerin Frau Storm Jameson¹⁾ und schafft hier ein Buch von außergewöhnlichem Reiz. Daß sie bei der Behandlung ihres Themas antipuritanisch eingestellt ist, daß sie im Grunde mit dem katholischen Mittelalter mehr sympathisiert als mit der protestantischen Neuzeit, wundert uns nicht. Aber sie erkennt doch am Schluß auch das Gute an, das diese Bilderstürmer, diese gleichmacherischen Doktrinäre, diese Zerstörer der Kultur dem Weiterwerden der Nation gebracht haben: nicht nur das Weltreich, sondern auch die Freiheit. So wenig sie selbst die Freiheit geachtet haben in ihrer kleinbürgerlichen Engstirnigkeit, so haben sie doch das Wort lebendig gehalten, so daß schließlich, als sie nicht mehr die Herrschaft hatten, die Freiheit kam und auch ihnen nicht vorenthalten werden konnte. Der Kampf der Puritaner gegen die Anglikaner war der Kampf der Stadt gegen das Land, der Handler und Handwerker gegen die Bauern, aber auch der Zünfte gegen die Patrizier. Zahllos sind die knapp gezeichneten Bilder, die man nicht leicht vergißt. Die folgende Charakteristik von Francis Bacon mögen sich die merken, die ihn für den Verfasser von «Romeo und Julia» halten (p. 51): «So lebte er in seinem Landhaus im Twickenhamer Park, umgeben von seinen hübschen jungen Männern, Jonas, Percy, 'seinem Kutschengenossen und Bettgenossen — einem stolzen, zynischen, protzigen Menschen (his coach companion and bed companion — a proud, profane, costly fellow)' sein Leben des Luxus, in Schulden steckend bis über die Ohren und doch imstande, seine Sorgen abzuschütteln und in pedantischer italienischer Kursive seine Briefe in jenem 'rätselvoll gefalteten' Stil abzufassen, den seine Freunde so mühsam fanden, oder seine Essays, in denen kaum je die Erregung dem Gedanken Farbe zu leihen scheint, bis er auf Gebäude und Gärten zu sprechen kommt.» Der war gewiß ein anderer Menschentyp als unser Shakespeare.

Eine sehr erwünschte Bereicherung unseres Wissens von der äußeren Kultur der Shakespeare-Zeit bringt das Buch von M. Channing Linthicum über das

¹⁾ Storm Jameson: *The Decline of Merry England*. Cassell and Co. Ltd., London. 296 pp. [1930].

Kostüm im elisabethanischen Drama.²⁾ Es behandelt allerdings nicht das eigentliche Theaterkostüm, sondern das der elisabethanischen Gesellschaft — die Kleidung, nicht die Verkleidung. Über antikes oder orientalisches Kostüm auf der Bühne, über Standeskleidung etc. will es nicht unterrichten. Dagegen bringt es reiches Material bei über Farben und Gewebe, Schnitt und Aufputz, Hals- und Kopfschmuck, Schuhe und Bänder, Spitzen und Stickerei mit 20 instruktiven Abbildungen, die uns die ganze Pracht der Renaissancekleidung illustrieren. Der Zweck des Buches ist ja, Anspielungen auf das Kostüm im elisabethanischen Drama zu erklären. Diese Aufgabe erfüllt es sehr gut. Etwas weniger befriedigen rein literarhistorische Kapitel, wie etwa das über die Farbensymbolik, obwohl die Mühe, in diese verwirrende Fülle Ordnung zu bringen, alle Anerkennung verdient. Warum bei der Aufzählung der Farben unter den roten solche wie «crimson» und «purple» fehlen, habe ich nicht ausfindig machen können. Es scheint mir ein Fehler, wenn für rot die symbolische Bedeutung verräterisch, böse aus der traditionellen roten Haar- und Bartfarbe des Judas gefolgert wird. Nicht das Rot, sondern die bei Juden nicht seltene Entartung des schwarzen Pigments in rotes bezeichnet den falschen Judas. Hier hatte übrigens doch die rote Perücke der Königin Elisabeth selbst eine Erwähnung verdient, bei der man doch keineswegs an Judas dachte. Aber Perücken scheinen in das Kostüm nicht einbezogen zu sein. Die Beschreibung der Kleidungsstücke dort, wo Abbildungen fehlen, ist nicht immer einfach, aber man bekommt doch eine gute Vorstellung, wobei besonders die Zeitangaben über das Auftauchen und Verschwinden einer Mode sehr wertvoll sind. Allerdings ist die Fülle von Ausdrücken verwirrend, die zudem noch damals in ganz anderem Sinne gebraucht wurden als heute — wie etwa trousers, oder galoshes. Man wird das Buch als Nachschlagewerk immer zu Rate ziehen müssen.

Die Shakespeare Association hat ihre wertvollen Faksimiledrucke von elisabethanischen Broschüren, die unter der Redaktion von Dr. G. B. Harrison (King's College, London) erscheinen, fortgesetzt, so daß jetzt 10 Hefte vorliegen¹⁾. Die neuesten Nummern bringen ein Heft über Gamaliel Ratsey, einen Highway-man, der durch seine verwegenen Streiche, aber auch durch eine gewisse, an Robin Hood erinnernde Ritterlichkeit, eine volkstümliche Figur geworden war. Er war ein tapferer Soldat unter Essex in Irland gewesen, war 1603 entlassen und auf die Straße gesetzt worden, wo er wie so mancher seiner Kameraden das Kriegshandwerk als Straßenräuber fort-

²⁾ M. Channing Linthicum: *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Oxford, Clarendon Press, 1936. 307 pp. (15 s. net.).

¹⁾ The Shakespeare Association Facsimiles: No. 8. *An Almanack and Prognostication for the year 1598, made by Thomas Buckminster 1598, with an introduction by Eustace F Bosanquet*. — No. 9 *Battle of Nieuport 1600. Two News Pamphlets and a Ballad, with an introduction on news in Elizabethan England by D. C. Collins*. — No. 10. *The Life and Death of Gamaliel Ratsey, a famous thief, of England, Executed at Bedford the 26th of March last past. 1605. [Introduction by S. H. Atkins.]* — Published for The Shakespeare Association by Humphrey Milford, Oxford University Press, 1935. (6 s. each.)

setzte. Schon 1605 traf ihn dafür das strafende Schicksal, und er endete am Galgen. Noch auf dem Schafott hat er den Sheriff zum Besten und gewinnt sich die Sympathie der Zuschauer durch seine Festigkeit. Bald darauf erschienen zwei Anekdotensammlungen über ihn. «The Life and Death of Gamaliel Ratsey» und, als Fortsetzung, «Ratsey's Ghost». Außer diesen beiden Broschüren ist noch ein längeres Gedicht, «Ratsey's Repentance», faksimiliert, das er in Newgate, dem Tode entgegend, gedichtet haben sollte.

Heft 9 enthält zwei Prosaberichte und eine Ballade als Flugblatt über die Schlacht bei Nieuport in Flandern, wo 1600 Moritz von Nassau den spanischen Statthalter Erzherzog Albrecht besiegte. Heft 8 endlich ist ein Kalender auf das Jahr 1598 mit «Prognostications» und allerhand Angaben, die für die gebildete Schicht des elisabethanischen London wissenswert waren. Man kann sich wohl vorstellen, daß Shakespeare einen solchen Kalender in der Hand gehabt hat. Alle diese Texte sollen dazu dienen, unser Kulturbild von Shakespeares Zeit lebendig werden zu lassen. Dafür sind wir dem Herausgeber Dr. Harrison sehr zu Dank verpflichtet. Aber wäre es nicht vielleicht noch lohnender für die Shakespeare Association, uns zunächst Faksimileausgaben der Bücher zu schenken, die Shakespeare wirklich benutzt und geschätzt hat? Kaum eines dieser Bücher, die bei Anders, Shakespeares Belesenheit, zusammengestellt sind, ist bisher der Ehre eines Faksimiledrucks teilhaftig geworden. Würde Dr. Harrison uns nicht zunächst mit solchen Bändchen aus Shakespeares Bibliothek erfreuen, bevor er den Kreis so weit zieht, wie er es bisher, in den ersten 10 Heften, getan hat?

Über den Gedanken des Todes bei den englischen Lyrikern des Barock handelt eine Studie von W. M. Thompson.¹⁾ Sie erörtert etwas zu kurz das theologische Problem des Todes, wie es den Dichtern des 17. Jahrhunderts vorlag, und unterscheidet dabei drei (besser zwei) Punkte: a) der Tod als natürliches Ende des vergänglichen Leibes, b) und c) der Tod als Lohn der Sünde, der durch Christi Opfer überwunden ist. Beide Auffassungen, leiblicher und seelischer Tod, sind von den Dichtern wie von den Theologen nicht immer auseinandergehalten worden, und leider hat auch der Verfasser dies nicht mit der wünschenswerten Klarheit getan. Ben Jonson und die Horaz-Schüler (Herrig) haben nach Art der Epikuräer nur die Vergänglichkeit des Zeitlichen, also den leiblichen Tod, im Sinne. Die «Metaphysiker» sehen im christlichen Sinne den leiblichen Tod als bedeutungslos an, da der Seelentod durch Christus überwunden ist. Aber diese Ansicht läßt sich ohne Eingehen auf die theologischen Lehren der Zeit nicht gut darstellen. Der Verfasser hat sehr interessante Einzelstellen mit großem Fleiß zusammengetragen, aber da er doch nicht über die genügenden theologisch-historischen Kenntnisse verfügt, ist seine Arbeit nicht recht befriedigend. Daß er George Herbert als einen Vetter des Lord Herbert of Cherbury statt als Bruder bezeichnet, ist ein Lapsus, der nicht passieren durfte.

¹⁾ W. Meredith Thompson: Der Tod in der englischen Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts. [Sprache und Kultur der germanischen u. romanischen Völker, hrsg. v. W. Horn, P. Meißner u. a., Anglist. Reihe 20.] Breslau, Priebatschs Buchhandl., 1935. 91 pp. (RM. 3.—).

E. Shakespeares Fortleben.

In einer Münchner Dissertation, von Max Förster angeregt, untersucht Fr. Elfriede Probst den Einfluß Shakespeares auf Swinburnes Stuart-Trilogie ¹⁾ Da nur ein «Auszug» (der erste Teil) der Arbeit im Druck vorliegt, wäre es ungerecht, ein endgültiges Urteil über die Arbeit zu fällen. Swinburnes Bewunderung der Shakespeareschen Dramen wird uns gezeigt, sodann der Einfluß, den Shakespeare auf die Gestaltung der Hauptcharaktere der Stuart-Dramen, Bothwell, Darnley, Mary und Jane Gordon, ausübte. Hier bekommt man allerdings kein klares Bild, weil das, was die historische Tradition Swinburne bot, nicht von seinem dramatischen Vorbild geschieden wird. Auch mit Bezug auf Shakespeare passiert der Verfasserin der Irrtum, daß sie zweimal Richard III. die Ermordung König Eduards IV. vorwirft. Auch daß Cleopatra den Boten des Antonius, der ihr seine Vermählung mit Oktavia meldet, auspeitschen läßt, stimmt nicht. Aber die Vorbilder für die genannten Charaktere — Richard III., Heinrich VI., Cleopatra, Oktavia sind richtig gesehen. Swinburne hat selbst berichtet, daß er «Antonius und Cleopatra» als Muster für die dramatische Technik gewählt habe, deshalb bedauert man, daß der zweite Teil der Arbeit ungedruckt blieb.

Die Englischen Komödianten, die am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland und den Ländern des deutschen Kulturkreises herumzogen und die Dramen ihrer Heimat aufführten, sind bisher immer zu sehr vom englischen Standpunkt aus kritisiert worden, als die Verballhornen der poesiedurchtränkten Schauspiele aus der Blütezeit des englischen Dramas, die sie aller Feinheit und aller poetischen Kunst entkleideten, um sie vor einem verständnislosen Publikum aufzuführen. In einer ausgezeichneten, gründlichen Arbeit hat Anna Baesecke ²⁾ das Problem von der anderen Seite her aufgerollt: was bedeutete die Leistung der Englischen Komödianten für die dramatische Kunst Deutschlands? Sie spielten zuerst in englischer Sprache vor einem Zuschauerkreis, der nur schauen wollte, ihre Worte aber ohne Hilfe der Gesten gar nicht verstehen konnte. Später übersetzten sie die aufs Schauen eingerichteten Stücke ins Deutsche. Fr. Baesecke sagt uns nicht, ob die Übersetzer Engländer oder Deutsche waren, deutsche Dichter waren sie jedenfalls nicht. Wahrscheinlich haben die englischen Truppen die Übersetzungen mit Hilfe von deutschen Mitgliedern, die sie im Laufe der Zeit aufgenommen hatten, herstellen lassen. Auch so konnte natürlich nicht das Wort dieselbe Rolle spielen wie im Original. Alles mußte auf das Theatralische im Stil gelegt werden, und Fr. Baesecke weist das sehr überzeugend an vielen Erscheinungen nach. Gerade die Shakespeare-Dramen «Titus Andronicus», «Romeo und Julietta», «Julius Caesar», «Hamlet», «Lear» bieten dafür die beste Illustration. Von der Handlung wird alles gestrichen, was für die rein theatralische Wirkung keine Bedeutung hatte. Die Gesten werden übertrieben und möglichst kraß vorgeführt,

¹⁾ Elfriede Probst: Der Einfluß Shakespeares auf die Stuart-Trilogie Swinburnes. Diss. München 1934. Auszug 48 pp.

²⁾ Anna Baesecke: Das Schauspiel der Englischen Komödianten in Deutschland, seine dramatische Form und seine Entwicklung. [Beiträge zur Englischen Philologie, hrsg. von Morsbach und Hecht 87]. Halle, Max Niemeyer 1935. 154 pp. (RM. 6.—.)

oft auch wiederholt, um tieferen Eindruck zu machen. Der historische Hintergrund wird ganz vernachlässigt, vielleicht weil den Bühnenbearbeitern selbst die nötige Bildung abging. Alle Charaktere müssen auf einfache Formeln gebracht werden, um stärkste theatrale Effekte auszulösen. Nebenfiguren, die das nicht können, werden einfach weggelassen. Alles was an der dramatischen Kunst verloren ging, mußte durch die Kunst des Schauspielers ersetzt werden. Fr. Baesecke zeigt uns, wie sich diese Truppen und ihre Bühnentexte in dem Jahrhundert ihrer Anfänge 1560—1600, ihrer Blüte um 1625, ihrer Nachwirkung bis gegen 1700 entwickelten, wie aus den englischen allmählich deutsche Komödianten wurden. 1626, wo die großen Dresdner Aufführungen stattfanden, wurde der Spielplan erneuert, aber es war offenbar auch auf Seiten der deutschen Zuschauerschaft mehr Vorliebe für das gute Alte als für die neuen Schöpfungen des Barocktheaters vorhanden. Das Verdienst von Fr. Baesecke ist es, wenn wir Achtung vor der positiven Leistung dieser Komödianten bekommen.

«König Lear» gilt uns als Shakespeares größtes Werk, mit gigantischen Blöcken aufgebaut, so groß, daß es schwache Seelen zu zerschmettern droht. Deshalb ist «Lear» auf der deutschen Bühne ein Maßstab zugleich für die deutsche Geisteskultur. In dem reichhaltigen Buch von Wolfgang Drews¹⁾ wird diese Bedeutung besonders herausgestellt neben der lehrreichen Analyse der Bühnenbearbeitungen und Bühnendarsteller. Von der Dresdner Aufführung der Englischen Komödianten des Frühbarock (1626) führt er uns zu Schroder (1778) mit seinem «leidenschaftlich blutvoll gesteigerten Realismus» in einem schon das Historische andeutenden Kostüm, und den anderen großen Schauspielern in Berlin, vor allem Iffland, der den Wahnsinn des Königs bis ins feinste ausgearbeitet hatte, so daß sein Schmerz der eines Gemütskranken war; zu den Dresdner Rationalisten und Moralisten — sie alle im aufklärerischen Geiste wirkend. Es folgen die Romantiker in Wien (Schreyvogel), Dresden (Tieck) und der Führer des Jungen Deutschland in Düsseldorf (Immermann), an die sich der ältere Devrient (Eduard) in Berlin anschließt. Daß die Folgezeit als «Verfall» bezeichnet wird, erklärt sich wohl hauptsächlich aus dem Gegensatz einander folgender Generationen: in Wirklichkeit haben wir doch gerade nach der Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (1864) ein starkes Wachsen der Begeisterung für Shakespeare zu konstatieren, und eine spätere Zeit wird der Tätigkeit der Manner, die die Begründung des Deutschen Kaiserreichs mitgemacht haben, mehr Anerkennung zollen und nicht nur «Materialisten» und «Virtuosen» sehen in Persönlichkeiten wie Oechelhäuser, Possart, Max Grube, Sonnenthal, oder dem Herzog Georg von Meiningen. Reichtum und Überladenheit stört uns nicht in der Kultur der Renaissance oder des Barock: warum sollten wir in der Kultur unserer Väter nur Schlechtes sehen? Auch der Wert des Historischen darf nicht unterschätzt werden. Schließlich waren es ja historische ebenso wie ästhetische Erwägungen, die Józsa Savits zu seiner Shakespeare-Bühne (1889) und damit zum einfachen Theaterstil geführt haben. Diese wie jede stilistische Vereinfachung zwingt zur Herausarbeitung der Hauptlinien, zum Aufsuchen des Wesentlichen. Wir sind nach dem Weltkrieg verarmt,

¹⁾ Wolfgang Drews: König Lear auf der Deutschen Bühne bis zur Gegenwart. [Germanische Studien, hrsg. von E. Ebering 114.] Berlin, Emil Ebering 1932. 288 pp.

und wir dürfen stolz darauf sein, aus der Not eine Tugend gemacht und einen einfachen Stil der Darstellung gefunden zu haben, der uns voll befriedigt. Deshalb sollen wir aber nicht im Reichtum ein Laster sehen. Für die Nachkriegszeit lag, so paradox das klingt, dem Verfasser nur spärliches Material vor, weil die wenigsten Theater, auch heute noch, ein geordnetes Archiv haben, das die Regiebücher aufbewahrt. Um so wertvoller ist das Wenige, das in der Theaterchau unseres Jahrbuchs niedergelegt ist. Auch dieses Schlußkapitel «Lear im 20. Jahrhundert» bietet trotz seiner Buntheit klare Entwicklung: wir sehen, wie die großen Regisseure bestrebt sind, aus der Tragödie, ohne die Striche und das «happy ending» der Biedermeierzeit, durch Betonung des Märchenhaft-Überwirklichen die volle Wirkung der Katharsis herauszuholen. Das Buch von Drews darf als die beste Darstellung der Geschichte einer Shakespeareschen Bühnenfigur bezeichnet werden.

Der Streit um die Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen Shakespearescher Dramen von Hans Rothe¹⁾ ist mit großer Lebhaftigkeit in der Tagespresse ausgefochten worden. In diesem Kampf mit dem Schlachtruf «Hie Schlegel-Tieck» — «Hie Rothe» hat der neue Bearbeiter den kürzeren gezogen. Er selbst hat in einer Broschüre seinen Standpunkt dargelegt. Nur mit dieser haben wir es hier zu tun. Es ist eine rasch hingeworfene Streitschrift des hochbegabten Übersetzers, an die man eigentlich keinen streng wissenschaftlichen Maßstab legen darf. Aber da in mehreren Kapiteln ein Abriss der Geschichte und Stellung Shakespeares in der Literatur seiner Zeit gegeben wird, muß doch auf die zahlreichen Unrichtigkeiten dieser volkstümlichen Darstellung hingewiesen werden. Es ist eine falsche Formulierung, wenn Rothe behauptet, «die elisabethanische Renaissance wurde getragen von den hochentwickelten intellektuellen Kräften des Landes — das elisabethanische Theater beruhte auf den geistigen Urtrieben des Volks», und dann diesen ewigen Gegensatz zwischen Bildung und Urkraft feststellt: «Die Renaissancedichter übersetzten Homer . . . und lebten in den gesitteten Vierteln der Stadt . . . druben aber, jenseits der Themse . . . sprang die neue (dramatische) Kunst auf». Denkt Rothe nicht daran, daß der Homerübersetzer (Chapman) zugleich einer der führenden Theaterschriftsteller war? Das Volkstheater blühte, so heißt es weiter, «nur als späterhin die Gebildeten einspringen (Gebildete selbstverständlich in Gansefüßchen¹⁾), ging es in unglaublich kurzer Zeit zugrunde». Genau das Gegenteil ist richtig. Ein Mann wie Marlowe, der an der Spitze der Entwicklung des Volkstheaters steht, ist vielleicht am stolzesten auf seine Gelehrsamkeit und seine Renaissance-dichtkunst. Das Theater ging aber zugrunde durch den Ansturm der puritanischen Volksmassen unter Cromwell, die gebildeten Kreise (Beaumont und Fletcher, Massinger, Shirley) haben sich bis zum Schluß darum bemüht. Und zu diesen Gebildeten rechnete sich auch Shakespeare. Es ist auch falsch, daß uns die Shakespeareschen Dramen nur in verstümmelter, vom Regisseur zusammengestrichener Gestalt überliefert seien: sie sind, wie sie uns vorliegen, fast alle viel zu lang für die Aufführung, ein Zeichen, daß uns im wesentlichen die Fassung von Shakespeares Manuskript vorliegt. Nur für «Macbeth» mag jenes gelten; aber gerade dieses Stück hat Rothe ja noch viel stärker zusammengestrichen.

¹⁾ Hans Rothe: Der Kampf um Shakespeare. Ein Bericht. Leipzig, Paul List Verlag. (1935.) 106 pp.

Auch was über Schlegels und Tiecks Übersetzertätigkeit gesagt wird, bedarf vielfach der Korrektur. Schlegel wollte für die Shakespeare-Übersetzung ein altertümliches Deutsch gebrauchen und beruft sich selbst auf die Sprache Luthers: er war sich also sehr wohl des sprachlichen Unterschieds zwischen seiner und Shakespeares Zeit bewußt — uns will dunkel, mehr als Rothe. Am interessantesten ist das Kapitel «Der große Tag», wo Rothe seine Arbeit unter der Leitung von Eduard Sievers schildert. Nur begeht er einen Irrtum, wenn er sagt «damals, zu Beginn der zwanziger Jahre wußte Sievers noch nichts davon, daß es überhaupt erlaubt sei», mit der Schallanalyse an Shakespeare heranzugehen. Es war, wenn ich mich recht erinnere, im April 1907, daß ich selbst schon das Glück hatte, mit Sievers zusammen den «Timon von Athen» einer schallanalytischen Probe zu unterwerfen. Es war vielleicht eher ein Unglück, daß Sievers später keinen mit der Materie vertrauten Philologen als Mitarbeiter hatte, sondern Hans Rothe, der von der Geschichte der Shakespeare'schen Dramen nichts wußte. Aber — und das möchte ich zum Schluß betonen — die Begeisterung Rothes für Shakespeare und für seine Arbeit an Shakespeare, die seine ganze Schrift durchzieht, hat ihm über Mangel an philologischer Schulung hinweggeholfen und berührt seinen Leser immer wieder sympathisch.

II. Einzelreferate.

Max Deutschbein, Shakespeares Macbeth als Drama des Barock. (Quelle & Meyer, Leipzig 1936.) IV, 130 S.

Schon 1916 hat Deutschbein in seinem Aufsatz «Shakespeare und die Renaissance» (Neuere Sprachen Bd. 23) Shakespeares späte Dramen in das Barock hineingestellt; und an dieser Auffassung hat er bis zum heutigen Tage festgehalten. Nach seiner Meinung leitet sich im wesentlichen mit dem «Othello» in Shakespeares Schaffen das Barock ein.¹⁾ Abgesehen von Eckhardt²⁾ wird heute kaum jemand noch gegen diese Auffassung Einspruch erheben, wenn es auch natürlich immer Meinungsverschiedenheiten darüber geben wird, wo der Ansatzpunkt des barocken Welt- und Lebensgefühls bei Shakespeare zu suchen ist. Schucking sieht bereits in der «Steigerung der Gemütsbewegung zur ekstatischen Leidenschaft» im «Hamlet»³⁾ barocke Haltung, und Schirmer versucht, den Heroismus der Shakespeareschen Welt von der Antike zu lösen und bodenständig zu machen. In diesem «Fertigwerden mit dem von der Renaissance gebotenen klassischen Gut» sieht er wesentliche Züge des Barocken, die das ganze Spätwerk Shakespeares seit «Julius Caesar» bestimmen.⁴⁾

Deutschbeins neue Untersuchung gehört in diese ganze Diskussion hinein, die deshalb so fruchtbar ist, weil sie an Grundfragen geistesgeschichtlicher Forschung rührt und wesentliche Voraussetzungen für neue Blickrichtungen

¹⁾ M. Deutschbein, Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken (Shakespeare-Jahrbuch Bd. LXIX, S. 7).

²⁾ Vgl. seine Ablehnung des barocken Shakespeare in der Kluge-Festschrift 1926 und neuerdings in «Engl. Studien» Bd. 70, S. 402.

³⁾ L. L. Schucking, Der Sinn des Hamlet (Quelle & Meyer 1935, S. 5).

⁴⁾ W. F. Schirmer, Chaucer, Shakespeare und die Antike (Teubner, 1932, S. 83 ff.).

schaft. Wir stehen auf diesem Gebiete erst im Anfang, und darin liegt es begründet, daß abschließende Ergebnisse vor der Hand noch nicht zu erwarten sind, sondern daß jeder neue Beitrag zu dem Problemkreis eine ganze Reihe weiterer Fragen aufwirft. Ich mochte diese grundsätzliche Bemerkung vorausschicken, um in der nachfolgenden Besprechung des Deutschbeinschen Buches nicht mißverstanden zu werden. Sie soll eben in erster Linie auch der Klärung der geistesgeschichtlichen Lage dienen und nicht nur, wo etwa abweichende Meinungen vorgetragen werden, bloße Kritik eines Buches sein, das aus einer langjährigen inneren Auseinandersetzung mit der Vorstellungswelt Shakespeares erwachsen ist.

Für Deutschbein ist das eigentliche Thema des Macbeth der Kampf zwischen Dämonie und Logos, der sich sowohl in den menschlichen Gestalten als auch in der sie umgebenden Natur vollzieht und Ausdruck jenes tiefgehenden Dualismus ist, den wir mit dem Wesen des Barocks verbinden. Damit ist klar und deutlich das im Macbeth gestaltete Menschenideal und Zeitgefühl von dem der Renaissance abgehoben; denn nicht das ist entscheidend, daß die Renaissance auch antithetisch ist — sie ist es in hohem Grade —, sondern daß das Barock die klaffenden Gegensätze nicht zu vereinigen wußte, während das 16. Jahrhundert in jener das reale Dasein idealisierenden Lebensform, die wir Humanismus nennen, die Möglichkeit eines harmonischen Lebensausgleichs besaß.

Wenn also Deutschbein von der Ebene des dualistischen Weltgefühls aus an eine Deutung Macbeths herangeht, wird man ihm voll und ganz zustimmen. Die Gestalten des Dramas erscheinen ihm entweder als Träger des Logos oder der Dämonie. Sie gewinnen über ihre in den barocken Raum hinbeingestellte Existenz hinaus ihre Bedeutung dadurch, daß in ihnen transzendente Kräfte wirksam werden. So wird der Logos durch die Gnade gesegnet, die Deutschbein ganz metaphysisch faßt als jene «merciful power», in deren Hand sich etwa Banquo fühlt (S. 29), und die dem Königtum den letzten Sinn gibt. — Ist aber der Shakespearesche Gnadenbegriff wirklich aus dieser barocken Tiefenschicht heraus zu deuten? Die Welt der Gnade im Shakespeareschen Sinne erwacht im wesentlichen aus jenem menschlichen Verzeihenkönnen, das in Seelengroße liegt. «Grace» ist meiner Meinung nach bei Shakespeare viel stärker ein humanistischer als ein barocker Wert, da er eine wesenhafte Haltung des innerlich ausgeglichenen Menschen darstellt. Heinrich V., Portia oder Prospero tragen diese Gnade in sich, und wenn sie wie im «Hamlet» oder im «Macbeth» in den religiösen Bezirk hinüberreicht, so handelt es sich nicht um ein neues Gnadenerlebnis, sondern doch schließlich nur um eine Ausweitung des humanistischen Raumes. Nirgendwo finden wir bei Shakespeare jene barocke Erlösungssehnsucht, die aus einem starken und unerträglich gewordenen Sündengefühl stammt.

Wenn Deutschbein das «Gottesgnadentum» zur Stütze seiner These heranzieht, bin ich auch nicht ganz seiner Meinung. Ich glaube vielmehr, daß bei Shakespeare die mittelalterliche Königsidee doch noch weiterhin fortlebt¹⁾, nach der die Salbung des Königs den transzendenten Charakter des Herrschers symbolisiert. Daß überdies die Predigtbücher der anglikanischen Kirche hier eine entscheidende Rolle gespielt haben, hat jüngst A. Hart überzeugend nachgewiesen.²⁾

¹⁾ Vgl. dazu W. Keller, Shakespeares Königsdramen (Shakespeare-Jahrbuch Bd. 63) und W. Clemen, Shakespeare und das Königtum (ibid. Bd. 68).

²⁾ A. Hart, Shakespeare and the Homilies (Melbourne, 1934, S. 67).

Der Gnade setzt Deutschbein als Gegenmacht das Schicksal gegenüber, jene dämonische Urkraft, die den Helden in Versuchung führt und seine Vernichtung bewirkt. Hier handelt es sich ohne Zweifel um eine metaphysische Gewalt, die ganz barocken Charakter trägt. Shakespeares Stellung zum Schicksal gehört mit zu den umstrittensten Problemen der Forschung, nicht zum mindesten deshalb, weil hier in weitem Maße der Wandel der weltanschaulichen Haltung im Schaffen des Dichters mit berücksichtigt werden muß.¹⁾ Zunächst ist Shakespeares Auseinandersetzung mit der Schicksalsvorstellung auch kein Barockproblem, sondern gehört in die antik-humanistische Wertwelt hinein. Diese antike Schicksalsabhängigkeit, die in den Schriften Plethons eine die Zeit stark beeinflussende Darstellung gefunden hat, bedingt das Verhängnis in «Romeo und Julia» und vieles von dem Schuldgedanken in «Richard III.». Shakespeares Weg in das Barock ist durch die allmähliche Ablosung des philosophischen durch den metaphysischen Schicksalsgedanken gekennzeichnet, der hier in Macbeth ein gewaltiges Ausmaß annimmt. Im Rahmen seiner Gesamtuntersuchung hat Deutschbein der Schicksalsidee der Barockzeit nur einen verhältnismäßig geringen Raum widmen können; es wurde aber für das Verständnis des barocken Shakespeare von Wichtigkeit sein, von den hier gegebenen Ansatzpunkten aus das Problem in seiner Gesamtheit weiterzuverfolgen²⁾; denn Shakespeares Denken kreist seit «King Lear» um die Frage, wie das metaphysisch begriffene Schicksal aus dem Bereich des rein Dämonischen — wie Deutschbein es faßt — gelöst und in die Logoswelt eingeordnet werden kann. Eine genaue Analyse der späten Tragodien zeigt, daß diese Einordnung durch die Anerkennung des Schicksals als der Macht, die den Menschen reif werden lassen will, geschieht. Es ist jener Amor Fati, das seit «König Lear» zur tiefsten Erkenntnis der Shakespeareschen Lebenslehre gehört, wodurch das stoisch entsagende «Readiness is all» durch das sieghaft überwindende «Ripeness is all» abgelöst wird. In diesem Sinne wird ein König Lear reif durch das Leiden, das ihm vom Schicksal bestimmt ist. In Macbeth ist Shakespeares Weltbild finsterer, aber auch hier wird das Problem einer sittlichen Schicksalswertung aufgegriffen, in dem es Macbeth in die Hand gegeben wird, aus dem ihm widerfahrenen Geschick für sich Segen oder Fluch zu machen. Seine Schuld besteht darin, daß er dieser ihm gesetzten sittlichen Aufgabe nicht gewachsen ist. Ich möchte daher in Erweiterung der Auffassung Deutschbeins den Begriff «Fate» der Shakespeareschen Reifezeit aus dem Bereich des rein Dämonischen lösen, weil Schicksal hier Gabe und Aufgabe zugleich ist. Indem es nämlich dem Menschen die Möglichkeit zur Bereitschaft und zum Einsatz gewährt, wird es aus der dämonischen Unerschütterlichkeit der antiken Vorstellung befreit und in die heroisch germanische Wertwelt eingebaut (vgl. hier die Andeutung bei Deutschbein auf S. 69 Anm. 1).

Für Deutschbein ist der Schicksalsbegriff im Macbeth eng mit dem Problem der Zeit verbunden. Für den germanischen Kulturkreis ist es charakteristisch, daß die Zeit als organische Ganzheit erlebt wird, während die Vorstellung ihrer rationalen Aufteilbarkeit mehr der Mittelmeerkultur zugehörig ist (S. 70 ff.). Ferner scheidet der Verfasser zwischen der prospektiven Zeitauffassung, die die

¹⁾ Vgl. A. Gabel in «Die Literatur» Bd. 37.

²⁾ Vgl. dazu B. Siburg, Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare, dargelegt am Macbeth (Halle, 1906).

Blickrichtung von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft nimmt, und der expektativen, bei der die Zukunft auf den Menschen zukommt. Während für Lady Macbeth das punktuelle und mechanische Zeitdenken charakteristisch ist (anfanglich prospektiv, später expektativ), wird Macbeths Sein zunächst durch den organischen Zeitbegriff bestimmt, der von ihm aber als Hemmnis empfunden wird. Er sucht sich ihm zu entziehen und bringt dadurch die sittliche Ordnung zur Auflösung (S. 77).¹⁾ Deutschbein hat hier überaus wichtige Fragen angeschnitten, denn das Erleben der Zeit ist eines der Grundprobleme des abendländischen Menschen seit der Renaissance.²⁾ Deshalb ist gerade an dieser Stelle die Schrift sehr bedeutsam und gewinnt dem Weltanschauungsgehalt der Macbeth-Tragödie ganz neue Seiten ab. Nur müßte noch im Hinblick auf das Thema des Buches die Frage gestellt werden: Worin besteht das eigentlich Barocke dieser Zeitauffassung? Deutschbein grenzt die Perioden hier nicht ab; doch scheint mir, wenn ich recht verstehe, die Verkoppelung des Zeitproblems mit dem sittlichen Bewußtsein des Menschen (S. 78) und sein aus tiefster Seelenqual stammendes Verlangen, sich zu absoluten Werten durchzuringen, als barock zu gelten.

Das letzte große Kapitel handelt von der Gestalt des Dramas, die weithin durch Symbolik (namentlich Tiersymbolik) und Magie bestimmt wird, wobei Logos und Dämonie wieder eine wichtige Rolle spielen. Ich nehme an, daß Deutschbein hier die barocke Steigerung des Lebens zum Gleichnishaften im Auge hat, während es sich bei dem Problem der «Folie» wohl um die barocke Tiefenwirkung handeln soll, die das Erleben der Welt aus der Fläche (Renaissance) ablöst.

Deutschbeins Schrift ist aus einer langjährigen Beschäftigung mit Shakespeare erwachsen. Sie hat das große Verdienst, die Diskussion über den barocken Lebensgehalt im Shakespeareschen Drama weitergeführt zu haben. Einem so feinen Kenner der Sprache, wie Deutschbein es ist, liegt es dabei nahe, in der ganzen Auseinandersetzung das Weltbild in hohem Grade aus dem Wort er stehen zu lassen, das Kunstwerk gewissermaßen aus dem Wortsinn heraus zu begreifen. Ich verkenne nicht, daß diese von der Marburger Schule gepflegte Richtung weithin ihre Berechtigung hat, wenn ich auch nicht so weit gehen kann, nur von der Sprache aus das Leben eines Volkes und seiner Kultur zu begreifen, wie es dort gelegentlich gefordert wird. Das Wort ist schließlich nur das Gefäß des Geistes.

Die vorliegende Schrift ist ein grundsätzliches Buch und darüber hinaus das persönliche Bekenntnis des Autors zu dem großen englischen Dramatiker, von dessen universalem Weltbild er sich tief hat ergreifen lassen, und dessen Deutung ihm ein inneres Anliegen ist.

Breslau.

P. Meißner.

¹⁾ Hier wäre allerdings die Frage aufzuwerfen, ob eine Auflehnung gegen das arteigene Zeiterleben überhaupt möglich ist.

²⁾ Vgl. jetzt zu dem ganzen Zeitproblem, sofern der romanische Kulturkreis in Frage kommt: R. Glaßer, Studien zur Geschichte des französischen Zeitbegriffs (Hueber 1936).

Shakespeares Hamlet, Engelsch en Nederlandsch (tegenover elkaar door Dr. J. Decroos.) Verlag Steenlandt, Kortrijk (Flandern), o. J.

Die Tatsache, daß ein flamischer Verleger sich für eine Ausgabe wie die vorliegende verwendet, zeigt deutlich, welche Fortschritte das Kulturleben in den südlichen Niederlanden macht. Vor nicht allzu langer Zeit hätte man in flandrischen Städten, die 30 und 40 000 Einwohner zählen, nicht einmal eine richtiggehende Buchhandlung gefunden. Heute ist das anders geworden, und es gibt dort auch Schauspielergruppen, die selbst den «Hamlet» würdig aufzuführen imstande sind. —

Das Werk von Decroos enthält den englischen Text mit gegenüberstehender Übersetzung, dazu eine knappe Einleitung, die den Leser über den Stoff des Stuckes und den Charakter der Hauptperson unterrichtet, schließlich einige Anmerkungen zum Verständnis von folkloristischen, geschichtlichen oder literarischen Anspielungen. Und so ist ein stattliches Buch von 350 Seiten entstanden. Die Druckfehlertafel ist leider nicht vollständig; es fehlen z. B. gegaan S. 91 (ge gaan), wat dat S. 291 (want dat), den eerst moord S. 293 (den eersten moord), them them S. 166 (them).

Die stark wechselnde Tonart der einzelnen Szenen bietet dem Übersetzer große technische Schwierigkeiten. Decroos hat sie virtuos gemeistert. Die Szenen II 2, V 1, V 2 sind großartige Beispiele seines Könnens. Am allerbesten scheinen ihm die Stellen zu liegen, die eine getragene, majestätische Rede verlangen (Beschreibung und Erscheinung des Geistes in I 2 und 4, Reden des Player King in III 2). Der Wortschatz ist reich, farbig und selbst in der Wiedergabe von Metaphern und Wortwitzten getreu. Decroos gehört zu den Schriftstellern, deren Sprache den Sprechwerkzeugen des geborenen Niederlanders einen sinnlichen Genuß bereiten; z. B. in I 4:

HAMLET. De koning
Nachtbraakt en ledigt boordevolle bekers,
Hij brast en zwijmelt een luidruchtige wals.
En, daar hij volle gulpen Rijnwijn slokt,
Balken trompet en pauk zijn zegepraal
In 't drinken uit.

Der Bau des Verses ist markig. Man muß Decroos aber raten, den Gebrauch des Enjambements stark einzuschränken; im Original schließt die Verszeile allgemein mit dem Sprechtakt ab. Nun vergleiche man die beiden Texte auf S. 67, 169, 171, vor allem 335! — Verstöße gegen den Wohlklang sind selten, fallen aber um so starker auf:

... door, eer gij hem op gaat zoeken,
Eens onderzoek naar zijn gedrag te doen. (89)
... hij moet met spoed naar Engeland (163)
Neen, meen niet dat ik vlei;
Want wat voor voordeel ... (169)

Und wo Hamlet wettet und faucht

Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!

klingt die Zeile in der Übersetzung matt und dumpf:

Indringerige, ellendige nar, vaarwel! (209)

Um die Lektüre zu erleichtern, hat der Übersetzer an vielen Stellen Tonzeichen angebracht. Der Schauspieler wird diese Hilfen begrüßen; sie konnten noch zahlreicher sein — Alles in allem kann man nur wünschen, daß, besonders im flamischen Teil des niederländischen Sprachgebiets, der Hamlet in diesem Gewand recht bald zur Aufführung kommt.

Berlin-Steglitz

Michael van de Kerckhove.

Dr. R. Pennink: *Nederland en Shakespeare. Achttiende eeuw en vroege romantiek.* 's Gravenhage, Martinus Nijhoff 1936. VIII u. 304 S.

Der Verfasser spürt nach, wie Shakespeare und seine Werke in Holland bekannt geworden sind, und wie die niederländische Literatur im 18. Jahrhundert und im 19. bis zum Jahre 1840 — denn die weitere Entwicklung bis heute wird nur fluchtig angedeutet — auf Shakespeares Kunst reagiert hat. Die verschiedensten hier und dort zerstreuten kritischen Äußerungen über Shakespeare, die freien Bearbeitungen und die Übersetzungen seiner Werke samt deren Aufführungen, der Einfluß, den Shakespeare mittelbar und unmittelbar auf die niederländische Literatur ausgeübt hat, alles das wird vom Verfasser eingehend untersucht und ausführlich erörtert. Wir ersehen aus seiner Studie, daß Shakespeare in Holland nur sehr langsam — viel langsamer als in Deutschland — durchgedrungen ist. Französische klassizistische Anschauungen in der Art derer Voltaires, welcher Shakespeares Werke den Phantasien eines genialen Narren oder, noch drastischer, eines besoffenen Wilden gleichstellte, wirkten in Holland, wo während des ganzen 18. Jahrhunderts der französische Geschmack in literarischen Dingen herrschte, viel länger und stärker als in Deutschland nach. Vielleicht liegt es aber auch mit am holländischen Rationalismus und an der holländischen Nüchternheit, daß Shakespeare dort in der betreffenden Zeit verhältnismäßig wenig Anklang gefunden hat. Auch sind einigermaßen gute Übersetzungen der Gesamtwerke vor 1840 in Holland nicht entstanden, wobei übrigens bemerkenswert ist, daß die meisten Bearbeitungen und Übertragungen einzelner oder mehrerer Stücke nicht nach dem englischen Original, sondern nach deutschen Übersetzungen oder französischen Bearbeitungen (vor allem Ducis' klassizistisch süßlichen und verwässerten Anpassungen) angefertigt wurden.

An der lebhaften persönlichen Art der Darstellung merkt man, daß Dr. R. Pennink die ganze einschlägige Literatur, welche zu lesen gewiß kaum ein Vergnügen ist, sodaß P. sie selbst mit einer öden Landschaft vergleicht, selbständig durchgearbeitet und gewertet hat. Glücklicherweise vermeidet er die naheliegende Gefahr, überall bei den holländischen Dichtern Einfluß von Shakespeare zu wittern. Mancher Bewunderer des niederländischen Dichters des «Lucifer» wird ihm dankbar sein, daß er z. B. die Haltlosigkeit der Behauptung dargetan hat, in Joost van den Vondels Werken seien Reminiszenzen von Shakespeare nachzuweisen. Auf die vielen anderen Einzelheiten der Studie einzugehen, ist hier natürlich nicht möglich. Es sei nur erwähnt, daß die Kritik des Verfassers, welche durchweg einsichtsvoll und sachlich auftritt, m. E. dennoch ein paarmal allzu streng ausgefallen ist, z. B. wo das Verhältnis Potgieters zu Shakespeare erörtert wird. Die Ausführungen auf S. 275 nämlich werden dem Gedicht Potgieters «William Shakespeare's Geboortedag» nicht gerecht. Wenn Dr. Penninks

abfällige Kritik auch nicht ganz unbegründet ist, so wird doch der wirkliche Sinn des Gedichtes nicht genügend berücksichtigt. Tatsächlich geht aus dem Gedicht klar hervor, daß Potgieter keinerlei französische Vorurteile gegen Shakespeare teilte und den englischen Dichter vorbehaltlos neben den sogenannten klassischen Dichtern gelten ließ. So heißt es in dem Gedicht:

Het licht verrast op honderde van wijzen,
Leve elke vorm, mits schoonheid er in streel'!

d. h. «Auf hunderterlei Weise überrascht das Licht, es lebe jede Form, wofern uns Schönheit darin erfreut». Anderswo wird in dem Gedicht Shakespeare als

Van 't wel en wee der gansche menschheid tolk

bezeichnet, also als «Dolmetscher der Freuden und der Schmerzen der ganzen Menschheit». Wer nur Dr. Penninks Kritik des Gedichtes, nicht aber das Gedicht selbst kennt, wird darin eine solche Verherrlichung Shakespeares nicht vermuten.

Solche übrigens sehr seltenen Mißgriffe verringern jedoch kaum das Verdienst von Dr. Penninks Forschungen. Daß das Ergebnis seiner Studie nicht für weite Kreise interessant geworden ist, liegt am Thema. Wenn Dr. Pennink sich dazu entschließen könnte, seine Untersuchungen fortzusetzen, wozu er der gegebene Mann zu sein scheint, und die Zeit von 1840 bis heute zu behandeln, dann würde das Ergebnis, weil Shakespeare heute dem literarisch gebildeten Holländer viel mehr ist als vor hundert Jahren, zweifellos auf ein größeres Lesepublikum wirken können.

J. Decroos.

Zeitschriftenschau.

Von

Hubert Pollert und Karl Thielke.

I. Allgemeine Kritik von Shakespeares Werken.

Die Menschen in Shakespeares Dramen.

Der schicksalhaften Verkettung von Shakespeares Menschenwelt widmet Fr. Knorr einen Aufsatz in den «Neuen Jbb. f. Wiss. und Jugendbildung» (11, 321ff.). Der Verfasser geht davon aus, daß in den verschiedenen Werken Shakespeares ein innerer Zusammenhang besteht. Sh. ist nicht so sehr auf das Herausstellen einzelner großer Charaktere bedacht, er stellt vielmehr seine Menschen in einen engen Lebenszusammenhang. Die «Begegnung» der Gestalten mit anderen macht das Wesen seiner Menschendarstellung aus: «Wenn wir also Sh. den Dichter der Menschenwelt nennen, dann meinen wir, daß er sich statt um einen einzelnen Menschen und seinen Charakter stets um das Miteinander der Menschen bemüht und daß er den einzelnen immer nur als Glied dieses Miteinanderseins gesehen hat.» In dem Aufsatz wird es nicht klar, inwiefern die Darstellung des Miteinander der Menschen und der menschlichen Ordnung gerade typisch für Shakespeare ist. Sind nicht in jedem lebensvollen Drama (Hebbel, Schiller) die Hauptgestalten in eine «Menschenwelt» hineingestellt, in der Spieler und Gegenspieler in einer Schicksalsgemeinschaft, in einem Miteinander und Gegeneinander verbunden sind?

Die Behandlung der Zeit.

Die «Aesthetic Significance of Shakespeare's Handling of Time» (SP. 32, 197—209) untersucht Thomas M. Raysor. Er stellt ein Gesetz der fortlaufenden, pausenlosen Aufführung der Shakespeareschen Stücke auf (a law which supports the doctrine of continuous performance not with reservations but in its full vigor), die dem ununterbrochenen Ablauf eines Films entspricht. Wie im Film die Szenenteilung durch das «dissolve» und «fade-out» besorgt wird, gebraucht Shakespeare eingeschobene Szenen (interval scenes), die mehr oder weniger unabhängig von dem dramatischen Geschehen der Haupthandlung sind. In den Komödien und Historien mit komischer Nebenhandlung (da, wo Falstaff auftritt) sind die notwendigen Szenenabschnitte durch die Szenen der Nebenhandlung ohne weiteres gegeben. Aber in den großen Tragödien scheinen solche «interval scenes» absichtlich eingeschoben zu sein. Für den modernen Spielleiter folgt daher: «Interval scenes should be largely omitted in performances on the curtained stage, as irrelevant delays; . . . but they should assume their true value wherever Shakespeare's plays are acted with the swift, fluid continuity which is proper to them.»

¹⁾ Vgl. das Verzeichnis der Abkürzungen auf S. 195.

Textkritik.

Eine Zuschrift an das TLS. (vom 2. V. 36, S. 288) von C. S. Lewis führt zu einer Diskussion über die Frage: Welches ist der «echte» Hamlettext? Ausgehend von J. D. Wilsons Buch «The Manuscript of Hamlet» stellt Lewis die Frage: Ist der «echte» Text der, wie er auf der Bühne aufgeführt wurde, d. h. erweitert durch Korrekturen, Revisionen, Anmerkungen der Schauspieler? Mit anderen Worten, haben wir unter dem echten Text nicht des Dichters ursprüngliches Ms. zu verstehen, sondern die Fassung, wie sie auf der Bühne als «prompt-copy» gebraucht wurde?

F. W. Bateson (TLS., Zuschrift vom 9. V. 36, S. 301) fragt darauf: Welchen Text wurde Shakespeare seinen Lesern empfohlen haben? Wurde die «prompt-copy» die beste Leseversion sein? Sheridans «Critic» unterscheidet sich in der gedruckten Ausgabe von 1781 wesentlich von der Fassung, wie sie (1779) aufgeführt wurde. Welches ist also der echte Text?

J. D. Wilson (16. V. 36, S. 313) entgegnet darauf, daß der echte «Hamlet» der Text «in its entirety» ist, wie er etwa vor kurzem am «Old Vic» aufgeführt wurde. Diesen «full-text Hamlet» lehnt W. J. Lawrence als eine «monstrosity» ab (23. V. 36, S. 331). Q 2 enthält Interpolationen, die offenbar nicht von Shakespeare herrühren. Diese Kontroverse wird von Wilson und Lawrence fortgesetzt in den Zuschriften vom 30. V. 36, S. 348, 6. VI. 36, S. 364 und 13. VI. 36, S. 380.

Auf Lewis' Frage (23. V. 36, S. 331), wie weit die bibliographische Methode überhaupt nützlich ist, um den echten Text zu bestimmen, bzw. wie weit man ästhetische Gründe für Emendationen gelten zu lassen habe, antwortet Wilson in einer Zuschrift vom 30. V. 36, S. 348: In the realm of textual criticism the evidence must first be sifted by bibliography and the facts determined before aesthetic judgment can be pronounced. M. R. Ridley bezeichnet als die Aufgabe des Herausgebers festzustellen, was Shakespeare schrieb. Der echte Text ist somit «what Shakespeare wrote rather than what the Elizabethan first-afternoon audience heard».

W. W. Greg weist (6. VI. 36, S. 364) auf Ausführungen in seiner Presidential Address to the Bibliographical Society hin, in der er den Text einen lebendigen Organismus genannt hatte. Es sei die Aufgabe des Herausgebers, zunächst sein Ziel zu definieren, und wenn er das getan hat, wird das für ihn und für den Augenblick «the genuine text».

Brights Stenographie.

Die Ansicht, daß jene bei Theateraufführungen von Werken Shakespeares entstandenen stenographischen Aufzeichnungen, die bei dem Druck der schlechten Quartausgaben benutzt worden sind, nach dem Kurzschriftensystem von Timothy Bright («Characterie») entstanden sind, wird von W. Matthews bestritten. Der Londoner Schreiblehrer Peter Bales, ein Zeitgenosse und Konkurrent von T. Bright, hatte eine andere Kurzschrift geschaffen («Brachygraphy»), die, wie Matthews nachgeprüft hat und zu beweisen versucht, einmal mehr Verbreitung gefunden hatte und zum andern bedeutende Vorzüge besaß, so daß immerhin die Möglichkeit offengelassen werden muß, daß die Mitschreiber bei den Bühnenaufführungen nicht nach dem System von Bright, sondern nach

dem von Bales ausgebildet waren. (*Journ. of Engl. and Germ. Philol.* 34, 1935, S. 483 ff.)

M. Zamick untersucht in einer Zuschrift an das TLS. (6. VI. 35, S. 364) die Tauglichkeit des Stenographiesystems von Bright für das Mitschreiben von Henry V. Er stellt fest, daß die große Mehrzahl der Abweichungen der F von der Q sich nicht durch Brights System erklären lassen, und weist besonders auf die Schwierigkeiten der Wiedergabe der komischen Reden und französischen Wendungen hin.

Die Quarto-Nachdrucke.

Im Jahre 1895 fielen in der Universitätsbibliothek von Virginia eine Anzahl wertvoller Bücher einem Feuer zum Opfer. Darunter befand sich ein Band der Quartos, die W. Jaggard für Thomas Pavier mit teilweise falscher Jahresangabe 1619 druckte. In einer Zuschrift an das TLS. (3. I. 35, S. 3) führt der Bibliothekar der Bibliothek der Virginia-Universität, D. Hutcherson, aus, daß dieser Quartband kurz vor 1828 von T. M. Randolph der Bibliothek geschenkt wurde. Der Verfasser betont, daß die Quartos in einem Band gebunden gewesen seien und führt Gründe an, die ihn bestimmen anzunehmen, daß man auf A. F. Pollards ursprüngliche Annahme zurückgehen müsse (die Pollard in seinem Buch *«Shakespeare Folios and Quartos»* widerrufen hat), daß nämlich die neun Stücke als Quartoserie in einem Band herausgebracht worden seien.

Beispiele von *«Doppeldruckern»* aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts bespricht William A. Jackson in einem Aufsatz *«Counterfeit Printing in Jacobean Times»* (*Lib. 4. Ser., XV, 364—74*). Es handelt sich um Drucke von Withers *«Abuses Stript and Whipt»* (1613), Bacons *«Essays»* (1613) und Haywards *«Henry IV»* (1599). Beigegebene Tafeln und Figuren veranschaulichen die Kunst der Nachdrucker besonders in der Herstellung von Titelblättern.

Handschriften.

Alfred Harbage stellt in den PMLA. (50, 687 ff.) eine Liste von Hss. von Theaterstücken aus der Zeit von 1558 bis 1700 zusammen. Die nützliche, alphabetisch geordnete Liste enthält auch Stücke unbekannter Verfasser sowie anonyme Werke. Sie gibt die Bibliotheken an, wo die Hss. zu finden sind, sowie deren Signaturen.

Aus Unregelmäßigkeiten der Namengebung in frühen Drucken Shakespeares glaubt R. B. McKerrow Schlüsse ziehen zu können auf die Art des Manuskripts, das benutzt wurde. Da, wo die Namengebung regelmäßig und einheitlich ist (wie z. B. in *«Two Gentlemen of Verona»*), wurde der Druck wahrscheinlich von einer Art Reinschrift gemacht, die vielleicht von einem Berufsschreiber stammt. Wenn Unregelmäßigkeiten auftreten, wie z. B. in der *«Comedy of Errors»*, *«Love's Labour Lost»* (King of Navarre = Ferdinand, Nauar, King), *«Alls Well»* (Countess of Rossillion = Mother, Lady, Countess, Old Countess) u. a., könnte man an die uneinheitliche Namengebung im Roman denken, wo die verschiedenen Personen doch leicht identifizierbar sind für den Dichter, trotz der Verschiedenheit der Benennung der Gestalten. Vielleicht ist dies ein Beweis dafür, daß in den Fällen der uneinheitlichen Namengebung der Druck von Shakespeares eigenem Manuskript gemacht wurde (RES. 11, 459 ff.).

Zur Wortgeschichte.

Ein Aufsatz über die Bedeutungsgeschichte von ne. «road» in Times Literary Supplement (2. VIII. 34), der dort mehrfach kommentiert wurde, hat Max Deutschbein zu einer erneuten Untersuchung der Geschichte des Wortes «road» Anlaß gegeben. Im Sinne von «Chaussee, Landstraße» erscheint das Wort zum ersten Male 1597 bei Shakespeare. Im Anschluß an das Shakespeare-Wörterbuch von Alexander Schmidt untersucht Deutschbein dann jene Stellen bei Shakespeare, wo «road» noch die ältere Bedeutung «Ankerplatz, Hafen» hat, ferner jene, in denen das Wort — mehrfach in der Form «roadway» — nur als «Straße, Landstraße» verstanden werden kann. (Anglia 59, 1935, S. 368.)

Shakespeare und die Bibel.

Kenneth Muir weist darauf hin, daß in Shakespeares Werken auf wenigstens 42 Bücher der Bibel angespielt wird. Er glaubt deshalb Miss Spurgeon entgegen-treten zu müssen, die in ihrem Buch über Shakespeares Bildersprache gesagt hat: «Shakespeare's Biblical comparisons and references are few and practically all to characters and incidents which were familiar to any schoolboy» (TLS. 17. X. 35, S. 652).

Miss Spurgeon entgegnet darauf (TLS 14. XII. 35, S. 859), daß der Unterschied zwischen ihr und bisherigen Forschern darin bestehe, daß letztere «*references or quotations made by Shakespeare to or from the Bible*» benutzten, während sie selbst nur die Bilder (images) untersuchte und so zu ihrem Ergebnis kam.

Pantomimen.

An Hand von 75 Bühnenstücken untersucht B. P. Pearn (RES. XI, 385—405) die Bedeutung der Pantomime im englischen Drama für den Zeitraum 1560 bis 1630. Abgesehen von dem Jahrzehnt 1570 bis 1580 war die Pantomime bis 1630 allgemein beliebt. Ihre Aufgabe bestand ganz allgemein darin, das Bedürfnis des Publikums nach bewegter Handlung und Bühneneffekten zu befriedigen. Es lassen sich besonders drei Arten von Pantomimen unterscheiden. Die allegorisch-symbolische Pantomime, deren Hauptaufgabe es eben war, die Bühnenwirksamkeit des Schauspiels zu erhöhen und nebenbei dem Publikum die oft langen Reden und Argumente der frühen Stücke verständlich zu machen. Um und nach 1600 wird dann die Pantomime gebraucht, um Traume und Visionen bildlich darzustellen. Das ist ihre Aufgabe etwa in Stücken wie Lyllys «Endymion» oder Websters «White Devil». Die Mehrzahl der Pantomimen werden jedoch nicht allegorisch gebraucht oder als Mittel, Träume und Visionen darzustellen, sondern sie werden von den Charakteren der Haupthandlung selbst dargestellt mit der Absicht, die Handlung schneller voranzubringen als das im gesprochenen Dialog möglich ist. Dieser Gebrauch der Pantomime setzte besonders gegen das Ende 16. Jahrhunderts ein, als die allegorische Form allmählich verschwand, und blieb bei den Dramatikern bis zum Ende der untersuchten Periode beliebt. Sie erfüllt in dieser Gestalt drei Aufgaben: sie kann als Prolog zum ganzen Stück dienen, oder als Mittel, die Charaktere der folgenden Szene auf die Bühne zu bringen und kann endlich ganz allgemein die stumme Form eines gewöhnlichen Auftritts sein, der sich in der stummen Form schneller spielen läßt. Eine Sonderstellung nimmt die Pantomime im «Hamlet» ein. In

ihr liegt keine Symbolik. Sie führt in stummer Form genau die Handlung vor die darauf in gesprochener Form wiederholt wird: «At very least, the show in *Hamlet* must be regarded as most unusual.» Eine datierte Liste der untersuchten Stücke beschließt den Aufsatz.

II. Einzelne Werke Shakespeares.

Titus Andronicus.

Eine Emendation in der Zeile 126, Akt II, Szene 3 des «Titus Andronicus» schlägt W. Worrall vor. Er mochte das Wort «hope» durch «hobie» (= hobby) ersetzen. Dieses Wort sei der Sprache der Vogelsteller entnommen und habe die Bedeutung «a deceitful lure, a camouflaged snare», was dem Sinne der Stelle entspräche. (Zuschrift an TLS. vom 7. XII. 35, S. 838.)

Hamlet.

Die Erklärung dunkler Textstellen gelingt nach Arnold Schröer um so sicherer, je mehr man sich bei der Interpretation von der einzelnen Verszeile frei macht und den ganzen Textzusammenhang untersucht. Weil dieses Gebot nicht genügend beachtet worden ist, hat z. B. die Stelle «A little more than kin and less than kind» (Hamlet I 2; 35) noch keine befriedigende Deutung gefunden. Nach Schröer will Hamlet mit seinen Worten hofflich, zugleich aber auch doppeldeutig sagen: «Ich bin zwar mehr als bloß euer Verwandter, aber doch nicht euer wirklicher, d. h. leiblicher Sohn.» (Anglia 59, 1935, S. 385 ff.)

E. Weigelin bemüht sich, die Unklarheiten, die in Shakespeares Darstellung von Hamlets Verschickung nach England vorliegen, zu beseitigen. Er will sachlich nichts Neues bringen, sondern nur die Motivierung einzelner Vorgänge nachprüfen, um Licht in das Ganze zu bringen. (Archiv 90, 1935, S. 193 ff.)

Jeder Mensch unterliegt den Gesetzen seiner Zeit und kann nur aus ihr heraus verstanden und gewürdigt werden. Dem Grundsatz folgend zeichnet John W. Draper die Charakterbilder von Ophelia und Laertes. Ohne die Beachtung der besonderen Zeitumstände, in denen beide aufgewachsen sind, wird das Urteil über die Geschwister immer schwankend bleiben, wie der Verfasser an Beispielen aus der Shakespeare-Literatur zeigt. In ihrem Wollen und Handeln, in ihren Beziehungen zueinander, zu ihrem Vater und zur königlichen Familie sind beide typische Gestalten der elisabethanischen Zeit. Die auffällige Erscheinung, daß sie kaum in einem Charakterzuge ihrem Vater ähneln, sucht Draper durch den Hinweis darauf zu erklären, daß Shakespeare der Frage der Vererbbarkeit des Charakters nie Beachtung geschenkt habe und daß sich im «Hamlet» die Umwelteinflüsse überhaupt als die herrschenden erwiesen. (Philol. Quart. 14, 1935, S. 38 ff.)

Gegen romantische und moralisierende Interpretationen von Shakespeares Gestalten wendet sich derselbe Verfasser in seiner Deutung der Königin Gertrud, in der er nicht eine schwache, lustbesessene, ehebrecherische Frau sieht, sondern eine Gattin und Mutter von königlicher Haltung und Würde: «Her character has indeed a queenly dignity; and her action in the play, the universal pathos of baffled and frustrated human effort.» (Revue Anglo-Américaine 12 [1934—35], 20—34.)

An anderer Stelle widmet John W. Draper Horatio, Rosencrantz und

Guildenstern, den drei Schulgenossen Hamlets, eine besondere Untersuchung. Er will die Beziehungen der drei zu Hamlet und zueinander, die jahe Abkühlung des freundschaftlichen Verhältnisses zwischen dem Prinzen und Rosencrantz und Guildenstern, die Festigung der Freundschaft zwischen Hamlet und Horatio und die Wandlungen Hamlets in seiner Stellung innerhalb der dramatischen Handlung klären und vor allem nachweisen, daß aus der Tatsache, daß den drei Personen in den späteren Quartausgaben und in der Folio etwa doppelt so viel Verse zugestanden sind wie in dem Text von 1603, hervorgeht, daß ihre Rollen in dem Drama bedeutungsvoller sind, als oft angenommen worden ist. (Engl. Studien 69, 1935, S. 350 ff.)

Aus der Feder desselben Verfassers stammt eine Charakterstudie, die Osric als satirisch gesehenen Hofling, *nouveau riche*, Zielscheibe von Hamlets Spott und «subacid comic relief» des letzten Aktes der Hamlet-Tragödie zeichnet (Rev. de Litt. Comparée 15, 1935, 289—297.)

Die Diskussion der beiden Begriffe und Bezeichnungen «ecstasy» und «passion» aus Shakespeares «Hamlet» macht Heinz Nicolai zur Grundlage einer Untersuchung über den Hamletcharakter, in der er in weitem Maße sich L. L. Schücking anschließt. Die Frage, wie die Zeit des Dichters die beiden Ausdrücke und die durch sie wiedergegebenen Gemütszustände des Helden verstand, ist von entscheidender Bedeutung für die Beurteilung der Persönlichkeit Hamlets. Nachdem Nicolai gezeigt hat, wie die beiden Begriffe historisch geworden sind, grenzt er sie nach Umfang und Inhalt ab. «Ecstasy» ist der leidenschaftliche Gefühlsausbruch, der eine momentane Geistesstörung hervorruft, aber den Verstand noch nicht ausschaltet und auch noch nicht krankhaft zu sein braucht, wenngleich er als pathologischer Grenzzustand angesehen werden muß. Solch ein Anfall ist auf eine ungeheure Affektsteigerung zurückzuführen, die jene Zeit als «passion» bezeichnete und die, gemessen an dem psychischen Verlauf der durch sie ausgelösten Wirkung, nahezu als Zustand empfunden wurde. In reiner Form finden sich diese seelischen Erscheinungen bei dem Melancholiker, als der auch Hamlet zu gelten hat. Nach diesen Erörterungen, in denen er auch das Schrifttum der Zeit des Dichters heranzieht, spürt der Verfasser den Wandlungen in Hamlets innerster Haltung nach. Dabei wird auch das Verhältnis Shakespeares zu der volkstümlichen und der wissenschaftlichen Auffassung des Melancholikers als Charaktertypus beleuchtet. (German.-Rom. Monatsschrift 23, 1935, S. 37 ff.)

In einer Bemerkung in der MLR. (30, 348 ff.) schlägt Karl Young für eine Stelle des «Hamlet» (I, 2, 186—88) eine von J. Dover Wilsons neuer Hamlet-Ausgabe abweichende Interpunktion vor. Young glaubt, die dramatische Spannung der Situation erfordere folgende Interpunktion:

Horatio. I saw him — once, a' was a goodly king —
Hamlet. A' was a man. Take him for all in all,
I shall not look upon his like again.

G. Bullough verfolgt eine Anregung Dowdens (s. seine Anm. zu «Hamlet» III, 2, 253) und glaubt in der Vergiftung von Francesco Maria I delle Rovere, Herzog von Urbino, der 1538 ermordet wurde, nicht nur den Ursprung der Gonzago-Handlung im Stücke, sondern auch wesentlicher Bestandteile der Hamlet-Tragödie selbst zu erkennen. Der Herzog war mit Leonora, einer Tochter des Marchese Francesco Gonzago verheiratet. Ihr ältester Sohn hieß Guidobaldo.

Der Mörder des Herzogs war nach historischen Zeugnissen Luigi Gonzago, ein Verwandter der Herzogin. Das Vergiftungsmotiv, das bei Saxo Grammaticus und Belleforest nicht vorliegt, stammt, so glaubt Bullough, zweifellos aus der von Hamlet erwähnten Geschichte «writ in choice Italian», die auf den Mord von 1538 zurückgeht. Aber auch andere Elemente sind von dieser Begebenheit übernommen worden. So ist der Charakter von Hamlets Vater dem des Francesco Maria nachgebildet, dessen Portrat erhalten ist und entsprechende Züge aufweist. Die Hamletsage gab hier ebenfalls keine Anhaltspunkte. Der Sohn des Herzogs, Guidobaldo, versuchte zwar (hier liegt eine Parallele zu dem Prinzen Hamlet vor) den Mord seines Vaters zu rächen, seine Racheabsichten wurden jedoch vereitelt. Auch hier zeigt ein Blick auf das Portrat Guidobaldos eine Ähnlichkeit mit der Gestalt des Prinzen, wie sie der Dichter zeichnet. Auch äußere Vorgänge der Handlung zeigen nach B. gleichfalls gewisse Parallelen. Über die unmittelbare Quelle, die der Dichter des «Hamlet» benützt haben könnte, stellt B. nur Vermutungen an. Es ist möglich, daß ein Stück «The Murder of Gonzago», das auf ein italienisches Stück oder mündliche Überlieferung basiert war, auf den wahren Vorgang zurückgeht, oder die mündliche Überlieferung der Geschichte des Mordes ist die einzige Quelle gewesen. Möglicherweise stellte die von Hamlet erwähnte Erzählung «writ in choice Italian» die Ereignisse der Jahre 1538—43 in etwas veränderter Gestalt dar. Bulloughs Thesen verdienen Beachtung. (MLR. 30, 433—444, vgl. dazu die ältere Hypothese Sarrazins im ShJ. 31, 169 ff.)

An eine Besprechung von J. Dover Wilsons Buch «What Happens in Hamlet» in «N&Q.» (169, 304) schließt sich eine Aussprache über die Bedeutung des «dumb-show» im «Hamlet». Miss M. H. Dodds glaubt (N&Q. 169, 334), daß das eingeschobene Spiel der Ermordung des Gonzago ursprünglich im Wortlaut gegeben wurde. Als die Schauspielertruppe dann aber den «Hamlet» in der Provinz spielte, wurde wahrscheinlich der Dialog durch das «dumb-show» ersetzt. Hamlets Zweck wird durch die Aufführung der Pantomime ebenso gut erreicht wie durch den Dialog. Die Verfasserin kritisiert ferner Wilsons Interpretation der Ophelia-Hamlet-Szenen (N&Q. 169, 351). Sie hält J. D. Wilsons Annahme für irrig, daß Hamlet zufällig Claudius und Polonius überhört hat, als sie den Beschluß faßten, ihn im Gespräch mit Ophelia zu belauschen. In III, 1 sei Hamlets Sprache derb. Er behandelt Ophelia wie eine Dirne. Aber es sei unberechtigt anzunehmen, daß Hamlet ein Freudenhaus meint, wenn er «nunnery» sagt.

Wenn man vergißt, daß die Gestalten innerhalb eines Dramas kein reales Sein haben und daher ihre Äußerungen nicht die von realen Personen sind, kann man z. B. dazu kommen sich zu fragen, welches die «speech of some dozen or sixteen lines» ist, die Hamlet den Schauspieler bittet, in das Gonzago-Spiel einzuschieben. E. H. C. Oliphant (Universität Melbourne) stellt diese Frage und glaubt Hamlets eingeschobene Zeilen in III, 2, 183—195 zu erkennen. (TLS. 29. VIII. 35, S. 537.) Fitzroy Pyle schlägt dagegen die Anfangsworte der 2. Szene des III. Aktes vor. (TLS. 12. IX. 35, S. 565.) In einer Zusage vom 5. IX. 35 (S. 000) löst George Sampson die schwierige Frage, indem er schreibt: «There was no person named Hamlet, and therefore a person named Hamlet wrote no lines in Shakespeare's *Hamlet*.»

Über das «Dumb-Show» im «Hamlet» findet sich ein Hinweis im TLS.

(19. IX. 35, S. 580). John Purves stellt eine Ähnlichkeit des «Murder of Gonzago» mit den «azzi» oder «lazzi» der *Commedia dell' arte* fest: «The Dumb-Show has more of the character of an abbreviated *scenario* for one of those pieces than of a mere *argomento*.»

Othello.

In einer Zuschrift an das TLS. (10. X. 35, S. 631) mochte Alfred Hart den «Othello» früher datieren als das gewöhnlich geschieht. Statt des Jahres 1604 möchte er 1602 ansetzen, da er wortliche Anspielungen an den «Othello» in dem ersten Quartdruck des «Hamlet» zu erkennen glaubt. Auch A. S. Cairncross meint (TLS. 24. X. 35, S. 670), daß das Jahr 1602 als Entstehungsjahr zu gelten hat, wenn die Entlehnungen der Othello-Stellen in der Hamlet-Quarto als feststehend anzusehen sind. Dieselben Argumente würden dann für «Pericles» gelten, der gewöhnlich 1608 oder 1609 datiert wird. Vielleicht ist auch der «Pericles» früher (1602) anzusetzen.

Eine Zuschrift von Richmond Noble (TLS. 14. XII. 35, S. 859) weist darauf hin, daß «Hamlet», «Twelfth Night» und «Othello» zeitlich nicht weit voneinander getrennt sind. Derselbe Knabe spielte wahrscheinlich Ophelia, Viola und Desdemona.

Macbeth.

Zu der Festnummer für Luick hat Alois Brandl einen Aufsatz über die Quellen des «Macbeth» beigezeichnet, der nicht etwa neue Quellennachweise bringen, auch nicht das Verhältnis Shakespeares zu Holinshed neu untersuchen will, sondern sich mit der Frage befaßt, in welchem Maße sich Holinshed auf John Bellendens «History of Scotland» (1533/36), bzw. auf dessen Übersetzung der «Scotorum Historiae» von Hector Boetius stützt. Brandl stellt aus der Schrift von Bellenden und der von Boetius die Abschnitte gegenüber, in denen über die Begegnung von Macbeth mit den «weird sisters» berichtet wird (Macbeth I, 3). Dabei zeigt sich, daß Holinshed zwar beide Quellen benutzt hat, aber die lateinische in stärkerem Maße. Dagegen lehrt ein Vergleich der Darstellung des Zusammentreffens von Malcolm und Macduff bei Bellenden und Boetius, daß Holinshed die schottische Bearbeitung vorgezogen hat, weil sie eindrucksvoller war. (Engl. Studien 70, 1935, S. 179 ff.)

Beatrice D. Brown untersucht den Einfluß der «Exempla», die vom 13. bis zum 15. Jahrhundert kompiliert wurden, aber später noch als Anekdoten fortlebten, «undoubtedly losing in the process (of oral circulation) much of their original flavour of piety», auf zwei Szenen des «Macbeth». Sie stellt diesen Hintergrund der Exempla fest in der Schlafwandlerszene der Lady Macbeth (V, 1), in der Lady Macbeth vom Schuldbewußtsein gepeinigt ihre Hand von vermeintlichen Blutstropfen reinigen will, und in der Bankettszene des III. Aktes, in der Banquos Geist erscheint. Für die erste Szene werden analoge Szenen von der Zeit der *Gesta Romanorum* an beigebracht, für die zweite Parallelen von der Bankettszene König Belsazars im Alten Testament an. Hierüber heißt es: «The banquet signalling an iniquitous success, the supernatural omen presaging doom, and the doom itself: this sequence, fitting with

appositeness into the legend of the Scottish usurper, gives us Act III, Scene IV, of *Macbeth*.» Weitere Parallelen folgen. (PMLA. 50, 701ff.)

C. T. Onions untersucht «*Macbeth*» V, 3, 23. Er faßt «*sere*» als Nomen in der Bedeutung «*withered state*», so daß «*the Sere, the Yellow Leaf*» die Bedeutung hat: «*the withered state, the yellow-leaf state*». (TLS. 24. X. 35, S. 671.)

Walter Clyde Curry hat früher in zwei Aufsätzen in SP. (1932 und 1933; vgl. ShJ. 70, 1934, S. 156) dargelegt, daß die Vorstellungen von den finsternen Mächten der Außenwelt, die für den Gang der Handlung in Shakespeares «*Macbeth*» bedeutsam sind, christlicher, mittelalterlicher Gedankenwelt entspringen. In einer neuen Untersuchung setzt er auseinander, welche seelischen Triebkräfte in *Macbeth*, die die Welt des subjektiv Bösen darstellen, den Helden seinem Geschick entgegenführen. Er hofft auf diesem Wege zum Wesenskern der Persönlichkeit *Macbeths* vorzudringen. Jeder Versuch, das Geheimnis um seine Gestalt zu lüften, muß damit beginnen, die geistige Atmosphäre der englischen Renaissance und der in ihr nachwirkenden Tradition, aus der heraus der Dichter die Figur des *Macbeth* schuf, lebendig werden zu lassen. Die allmähliche Verlagerung des seelischen Schwerpunktes im Innern des Helden glaubt der Verfasser aus der überkommenen scholastisch-aristotelischen Auffassung über das Wesen des von Gott und für Gott geschaffenen, mit Vernunft und freiem Willen begabten Menschen begreiflich machen zu können. (Journ. of Engl. and Germ. Philol. 34, 1935, S. 311ff.)

King Lear.

Der tiefe Eindruck der großen Tragödien Shakespeares aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts ist, wenn sich Hörer und Leser auch dessen nicht immer bewußt werden, zum großen Teil auf die wirkungsvolle Rhythmik zurückzuführen, die die Seele zum Schwingen bringt, wenn bloße Wortformen und Wortgehalte Letztes nicht mehr wiederzugeben vermögen. Wilhelm Franz hofft durch eine von solchen Gedanken ausgehende Betrachtung ausgewählter Verse und Versgruppen aus dem «*King Lear*» zu ausführlicheren Untersuchungen in dieser Richtung anregen zu können. (Anglia 59, 1935, S. 391.)

Der Ausdruck «*cadent*» in «*King Lear*» I, 4, 307 würde der Shakespearekritik weniger Schwierigkeiten machen, wenn man nach Arnold Schröder sich dazu verstehen würde, mehr als man zumeist wagt, neben der Folio auch die Quartausgabe heranzuziehen. Bei der Zeile «*With cadent tears fret channels in her cheeks*» bleibt das «*cadent*» rätselhaft und damit der Satz. Schröder verweist jetzt auf den Ausdruck «*accent*» in der Quartausgabe, der in der Verbindung «*accent tears*» — scharfe Tränen — sinnvoll ist. Er sieht das Wort als attributives Adjektiv an, das nach seiner Meinung im Shakespeareschen Sprachgebrauch durchaus möglich sei. (Anglia 59, 1935, S. 385ff.)

F. E. Budd (RES. XI, 421—429) möchte Edgars Worte im «*Lear*» (III, 6, 6—7) durch Shakespeares Lektüre von Chaucers «*Monkes Tale*» (B. 3665—76) erklären, in der Nero als Angler erwähnt wird. Samuel Harnsnetts «*A Declaration of egregious Popish Impostures*» (1603) gab den Hinweis auf den Teufel *Fraterretto*. Der «*Lake of Darkness*» kann durch beständige Hinweise Harnsnetts auf den *Styx* und damit zusammenhängende Begriffe (*Stygian Impostors*, *Stygian Lake*) verständlich gemacht werden.

G. B. Harrison entwirft ein Bild des zeitgeschichtlichen Hintergrundes von «King Lear» in einem Aufsatz des TLS. (28. XII. 35, S. 896). Er schildert die Zeit vom Tode der Königin (1603) bis zum Jahre 1606, in dem die Tragödie am Hofe aufgeführt wurde, als eine Zeit der politischen und moralischen Korruption. Die Wirkung der Verschwörungen, Verbrechen, Frivolitäten der Menschen wird noch verschlimmert durch die Verwustungen der Pest und die Schrecken der Naturgewalten. Alles dies spiegelt sich im «Lear» wider: «It shows a universe wherein human relationships, faith, loyalty, filial affection, are turned topsy-turvy, a world of monstrous and unnatural treasons, of strange accidents, horrible crimes, terrifying prophecy, and impending doom.»

Coriolanus.

In einem Aufsatz über «Gemeinschaft und Gewissen in Shakespeares 'Coriolan'» (Neuere Spr. 43, 1935, 363—384 und 413—425) zeigt Ed. Baumgarten den «Coriolan» als eine Tragödie des zutiefst der Gemeinschaft (commonwealth), d. h. Rom, verbundenen Menschen und meint Shakespeares ironisierende Darstellung des Helden zu erkennen. Dem Gemeinschaftsgedanken tritt die Idee des Gewissens zur Seite: «Der Einzelne steht im Lichte aller anderen, die in seine Aktionssphäre als Beteiligte oder Betroffene einbeschlossen sind. Diese allseitige Mitwisserschaft, die . . . in ihm selbst sich umtreibt, ist dem Einzelnen der Körper seiner Wahrheit. Diese Idee des Gewissens ist in praxi gegen den Einzelnen unendlich ironisch; sie ist ohne Feierlichkeit gegen ihn. Sie ist ein Grundelement englischen und nordamerikanischen Soziallebens.» Gerade im «Coriolan» sieht B. ein umfassendes Denkmal des politisch-geselligen und ironischen Instinkts, der das Leben eines angelsächsischen Commonwealth bestimmt.

1 Henry IV.

Ohne neue Ergebnisse verläuft eine Aussprache in «N&Q.» (168, 384 und 424; 169, 32f. und 68) über den 1. Teil von «Henry IV». Statt des bisher angesetzten Datums 1596—1598 möchte J. M. Purcell den Winter 1591—1592 ansetzen mit Hinweis auf Gabriel Harveys «Fovre Letters and certaine Sonnets» (1592), in denen er Anspielungen auf die Gestalt des Falstaff (d. h. Oldcastle) («some old Lads of the Castell» u. a.) zu erkennen glaubt. P. hält Shakespeares «1 Henry IV» oder eine ältere Fassung des Stückes für Harveys Quelle. Dagegen macht H. W. Crundell darauf aufmerksam, daß «Old Lad of the Castle» would have its point without any reference to Oldcastle the Lollard martyr mit Hinweis auf Owsts' «Literature and Pulpit in Mediæval England» (CUP. 1933). M. H. Dodds führt Gründe an, die erklären, daß Harvey mit dem Namen Hotspur vertraut gewesen sein mußte, ohne notwendigerweise mit «1 Henry IV» bekannt gewesen zu sein.

Die handschriftlich erhaltene Historie «1 Richard II» («Thomas Woodstock»), die von Wolfgang Keller im ShJ. 35 herausgegeben und 1593 datiert wurde, untersucht John James Elson in ihren Beziehungen zu Shakespeares «1 Henry IV». Er schließt aus der ähnlichen Personengruppierung und besonders aus der auffallend ähnlichen Charakterzeichnung Tresilians und Falstaffs, daß die anonyme Historie Shakespeare Anregungen bei der Abfassung von «1 Henry IV» gegeben hat. (SP. 32, 177—188.)

Als Quellen für die von Hotspur (III, 1, 28—33) ausgesprochene Auffassung Shakespeares über die Entstehung der Erdbeben sind Plinius und Plutarch nachgewiesen. Dabei bleibt verwunderlich, daß der Dichter sich gerade dieser Ansicht angeschlossen hat und nicht einer andern, da beide Quellen mehrere Theorien bieten. Nach Don Cameron Allen läßt sich diese Tatsache nur daraus erklären, daß Shakespeare sich der maßgeblichen traditionellen mittelalterlichen Erklärung anschließt, die sich u. a. bei Beda und Alexander Neckham vorfindet und auf Isidor von Sevilla zurückzuführen ist. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 171f.)

Falstaff spricht von 53 Gegnern, mit denen er sich herumgeschlagen hat. Daß der Dichter gerade diese Zahl gewählt hat, ist nach George R. Stewart, Jr. wohl darauf zurückzuführen, daß mit ihr die Erinnerung an den siegreichen Kampf der «Revenge» gegen eine spanische Flotte im Jahre 1591 aufsteigt. In den Zeitberichten über diesen Kampf ist von 53 spanischen Schiffen die Rede. (Philol. Quart. 14, 1935, S. 274f.)

Henry VI.

Eine genauere Untersuchung der Quellen des 2. und 3. Teiles von Henry VI durch Lucille King (PMLA. 50, 745ff.) macht es wahrscheinlich, daß Shakespeare außer Hall für beide Teile die spätere Ausgabe (von 1587) der Chronicles von Holinshed benutzte und nicht die erste von 1577 (vgl. dazu ShJ. 71, 134 und 70, 154f.).

Richard III.

Edleen Begg (SP. 32, 189—196) untersucht die Abhängigkeit von «Richard III» von den Chroniken Halls und Holinsheds. Sie kommt zu dem Resultat: «Shakespeare's indebtedness may be slightly greater to Hall than to Holinshed».

Midsummer-Night's Dream.

Wie und aus welchen Motiven heraus hat Shakespeare sein Lustspiel geschaffen? Die feuilletonistische Art der Behandlung dieser Frage, wie sie Arthur Quiller-Couch versucht hat, kann nach Wolfgang Keller nicht befriedigen. Die Untersuchung muß unter allen Umständen von den Vorlagen Shakespeares ausgehen, wobei nicht übersehen werden darf, daß viel größer als der oft nachgewiesene Einfluß von Lylys «Endymion» der von der «Galathea» ist und darüber hinaus der von Chaucers «Knights Tale» und «Wyf of Bathes Tale». Daß Lylys steife antike Mythologie in der Hand Shakespeares national-englische Färbung erhält, macht die Dichtung so jugendfrisch. (Anglia 59, 1935, S. 376ff.)

In E. K. Chambers' «William Shakespeare» (I S. 358) werden nicht weniger als sechs Hochzeiten aufgezählt, an denen der «Sommernachtstraum» zuerst aufgeführt sein mochte. In einer Zuschrift an das TLS. (24. I. 35, S. 48) tritt Burns Martin mit einer neuen Vermutung hervor. Und zwar hält er es für wahrscheinlich, daß der Anlaß des MND. die Doppelhochzeit der Lady Elizabeth und der Lady Katherine Somerset (Töchter des Earl of Worcester) mit Henry Guilford und William Petre ist. Die Hochzeit fand am 8. November 1596 statt. Für sie schrieb Spenser seine Dichtung «Prothalamion».

As You Like It.

Z. S. Fink befaßt sich mit der Gestalt des Jaques in Shakespeares Lustspiel. Bei längerer Betrachtung dieses Charakters steigt die Erinnerung an die Figur des England bereisenden Ausländers auf, der in der Literatur jener Zeit schon zum stehenden Bild geworden war. Die Gestalt des Jaques bei Shakespeare ist aber keine Wiedergabe, sondern erinnert mehr an jenen bei Roger Ascham auftauchenden Engländer, der nach einer Italienreise sich in der Heimat in Haltung und Gebärde als der weltüberlegene und zugleich lebensmüde Italiener gibt. Mit Jaques macht Shakespeare solche Erscheinungen zu Spottfiguren. Der Verfasser glaubt an einigen Stellen feststellen zu können, daß der Dichter aus eigenem Erleben und aus der Zeithaltung heraus mit Jaques sympathisiert. (Philol. Quart. 14, 1935, S. 237.)

Oscar James Campbell wendet sich gegen den Versuch einiger Kritiker, die Gestalt des Jaques in eine festumrissene Kategorie der «Eccentrics» oder «Malcontents» einzureihen. Er zeigt, daß die Elisabethaner einen «Malcontent type» nicht kannten. Dagegen gibt Jaques viele Züge des Phlegmatikers oder Melancholikers wieder, wie sie in zahlreichen medizinischen Abhandlungen des 16. Jahrhunderts dargestellt sind. Die betont moralisierende Haltung des Melancholikers Jaques werden die Zeitgenossen sogleich als etwas Pathologisches erkannt haben: «They would have recognized at once that his was the unnatural melancholy produced by the adustion of phlegm.»

Was die dramatische Funktion des Jaques betrifft, so will der Dichter in dieser Gestalt nicht die affektierte Melancholie darstellen, die viele Elisabethaner als zum Bild des Gentleman gehörig erachteten, sondern bei Jaques handelt es sich um einen Typ, bei dem ein Übermaß von Melancholie zu einer Akzentuierung seines kritischen Intellekts führt. Alle seine Aussagen sind daher satirischer Kommentar. Dieser Typ des Melancholikers dient dem Dichter für zwei Zwecke: er ist zugleich der Gegenstand und das Mittel der Satire. Die direkte Satire möchte Campbell nicht als gegen einen bestimmten Satiriker der Zeit gerichtet ansehen: «Shakespeare deprecates the savage manner of both Marston and Jonson. Yet most of Jaques' satiric pronouncements are shown to be either invalid or presumptuous. His sour generalities are usually proved false by the action that follows them.» (Huntington Library Bulletin Nr. 8 [Oct. 1935], 71—102.)

Much Ado About Nothing.

Ein Vergleich des Lustspiels mit den Quellen zeigt, daß die Gestalt der Beatrice erst in den Händen Shakespeares Leben gewonnen hat. Auffallend ist nach Nadine Page, daß Beatrice in der Shakespeare-Literatur durchweg ungünstig beurteilt worden ist. Sie wird als oberflächlich, geschwätzig, unselbständig, lebensunwahr hingestellt; es heißt von ihr, daß sie sich in ihrem Geplauder unweiblich, wenigstens ehefeindlich zeigt. Die Verfasserin vollzieht eine kleine Ehrenrettung an Beatrice dadurch, daß sie ein Bild der Stellung der Frau in der Zeit der Königin Elisabeth entwirft, wodurch deutlich werden soll, daß die gegen Beatrice erhobenen Vorwürfe unberechtigt sind, wenn sie vom Zeitalter des Dichters aus beurteilt wird. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 494 ff.)

Allison Gaw unterzieht die Quellen von «Much Ado» einer genauen Prüfung,

um der Frage «Is Shakespeare's *Much Ado* a revised earlier play?» (PMLA. 50, 715ff.) eine neue Antwort zu geben. Er kommt zu einer Ablehnung der von den Herausgebern des New Shakespeare (1923) aufgestellten Thesen, die das Stück als Umarbeitung eines früheren Stuckes des Dichters hinstellten, in dem die Margaret-Borachio-Handlung der Benedick-Beatrice-Handlung an Umfang ebenbürtig gewesen sei. Shakespeares Umarbeitung habe dann zu einer Ausmerzung der ersteren zugunsten der letzteren geführt. An Hand von dramaturgischen Erwägungen und aus Gründen der Verstechnik glaubt A. Gaw es ablehnen zu müssen, daß ein solch rein hypothetisches Stück existiert habe.

Den Ansichten von E. K. Chambers und anderen Kritikern, die in «*Much Ado*», besonders in der Szene der öffentlichen Beschimpfung Heros, melodramatische Elemente erkennen wollten, die sie nur auf die Quellen zurückführen zu können glaubten, tritt Nadine Page entgegen (The Public Repudiation of Hero, PMLA. 50, 739ff.). Zeitgenössisches Material anführend weist er auf die noch nicht emanzipierte Stellung der Frau hin und auf die sozial überlegene Stellung des Mannes. Das Verhalten Leonatos und Heros und insbesondere das des Claudio spiegele nur die Konventionen des gesellschaftlichen Lebens der Elisabethanischen Zeit wider. Das Stück weise eher realistische Züge auf als romantische, und von einem «*chiaroscuro of melodrama*» oder einer «*inconsistency of purpose*» könne daher nicht die Rede sein.

Cymbeline.

In Anknüpfung an John Middleton Murry, der in seiner Schrift «*Keats and Shakespeare*» (London 1926) schon auf die künstlerische Verwandtschaft zwischen den beiden Dichtern hingewiesen hatte, macht Thomas B. Stroup auf eine Textparallele aufmerksam, auf die überraschende Ähnlichkeit zwischen der Schlafzimmerszene in Shakespeares «*Cymbeline*» (II, 2) und der in Keats' «*Eve of St. Agnes*». (Engl. Studies 17, 1935, S. 144f.)

The Winter's Tale.

Der Frage der inneren Unwahrhaftigkeit der in der «*Winter's Tale*» I, 2 plötzlich bei Leontes auftretenden Eifersucht geht G. Bonnard nach, der eine neue Interpretation der Szene vorschlägt. Nur wenn man den Text falsch liest, könnte man denken, daß Shakespeare sich in etwa 100 Versen bemüht, bei Leontes die Eifersucht entstehen und bis zum äußersten entfachen zu lassen. Shakespeare will aber gar nicht in wenigen Versen das unternehmen, was Greene episch breit sich abspielen lassen kann. Denn ein richtiges Lesen der Szene zeigt, daß Leontes bereits bei Beginn des Auftretens von der Eifersucht geplagt ist. Durch diese Deutung, die Leontes schon ganz nahe dem Höhepunkt seiner Leidenschaft auftreten läßt, schwindet der Tadel der inneren Unwahrhaftigkeit, den man dieser Szene oft gemacht hat. Camillo merkt nichts von der Erregung des Leontes, da er erst auf den Anruf seines Königs «*What, Camillo there?*» (I, 2, 209) wieder eintritt. In diesem Lichte gesehen gewinnen die Worte des Leontes (besonders die Verse 9f., 15f., 27f., 87—89) häufig einen unterliegenden Sinn der Grausamkeit und der bitteren Ironie. Die Verse 222ff. bekräftigen Bonnards Meinung, da sie Leontes als einen Mann zeigen, der schon wochenlang von dem Gedanken gequält wurde, daß seine Frau ihn betrüge. (Bulletin de la Société de Lettres, Lausanne, Nr. 26, Okt. 35.)

The Tempest.

In Ergänzung der Forschungen zur Quelle der Caliban-Gestalt durch eine phänomenologische Untersuchung hofft Hans Neuhof die Frage um diese Figur klären zu können. Es erscheint ihm wert zu betonen, daß der Dichter mit der Schaffung des Caliban seine Ablehnung der Montaigneschen Idee von dem edlen Wilden kundgeben wollte, und daß es nicht angängig ist, den Caliban nur auf die Bekanntschaft mit dem einen oder andern Schriftwerk zurückzuführen zu wollen, daß die Formung dieser Figur viel stärker durch allgemeine Zeiteindrücke beeinflusst worden ist. Der Verfasser kommt zu dem Schluß, daß Caliban aus einem Spannungsverhältnis in der Gestalt Prosperos heraus entstanden ist; beide sind als eine Einheit aufzufassen. «Der triebgebundene Caliban wird aus dem weisen Prospero herausprojiziert.» (Germ.-Rom. Monatsschrift 23, 1935, S. 116 ff.)

Trotzdem Shakespeares «Tempest» so sehr geschlossen wirkt, ist es bis heute keinem Interpreten gelungen, das Drama vollbefriedigend zu deuten. Walter Clyde Curry beabsichtigt zu zeigen, wie stark gewisse überkommene philosophische Anschauungen auf den Dichter eingewirkt und die Gestaltung seiner Stoffe, besonders die Formung der Charakterbilder von Caliban, Prospero und Ariel, beeinflusst haben. Als ideengeschichtliche Quelle für Shakespeares Haltung in der Frage nach dem Ursprung und der Wirkensweite der lichten und dunklen Zaubermächte in dem Drama ist nach dem Verfasser der Neuplatonismus Plotins anzusehen, dessen Gedanken durch den Humanismus in das geistige England hineingetragen waren. Die Anklänge an die heidnische Gedankenwelt, die sich in der Dichtung finden, entspringen den künstlerischen Absichten des Dichters, sind nicht als Ausflüsse seiner weltanschaulichen Haltung anzusehen. (Archiv 90, 1935, S. 25—36 und 185—196.)

III. Das Drama zu Shakespeares Zeit.

Misterien und Moraltäten.

Margaret Trusler berichtet über das Ergebnis ihrer Prüfung des einzigen erhaltenen Manuskripts der Towneley-Misterien, das sich heute in der Huntington Library in Kalifornien befindet. Bei ihren Untersuchungen hat sie u. a. Zeile für Zeile das Manuskript mit der von der Early English Text Society veranstalteten Ausgabe der Wakefield-Spiele und Teilen von Stücken aus dem Towneley-Cyclus verglichen. Sie berichtet dabei auch die Angaben anderer Textkritiker. (Philol. Quart. 14, 1935, S. 301 ff.)

In einem Aufsatz in Philol. Quart. (14, 1935, S. 307 ff.) erzählt Samuel A. Tannenbaum über das Manuskript von John Redfords «Wit and Science». Nach einer genauen Beschreibung der Handschrift in ihrem jetzigen Zustand und nach Ausführungen über die Schriftformen und den mutmaßlichen Schreiber bietet Tannenbaum zahlreiche textkritische Bemerkungen zu den drei Neuauflagen des Stückes (Halliwell-Phillips, 1848; Manly, 1897; John S. Farmer, 1907).

Universitätsdramen.

In der Bibliothek von St. John's College in Oxford befindet sich eine Handschrift, die u. a. den Text von 8 Stücken enthält, die während der Weihnachtsfeierlichkeiten 1607—08 dort im Hause aufgeführt worden sind. Die ersten

Herausgeber der unter dem Titel «The Christmas Prince» bekannten Handschrift, F. S. Boas und W. W. Greg (1923), haben nur für eins der Stücke den Verfasser ausfindig machen können. Alfred Harbage macht jetzt den Dichter eines zweiten Stückes der Reihe namhaft. Das letzte Stück der Sammlung, die Tragödie «Periander», hat A. Harbage in einem andern Manuskript in der Folger Library unter dem gleichen Titel ausfindig gemacht, wo als Verfasser ausdrücklich John Sansbury angegeben ist, der sich für Oxford nachweisen läßt († 1610) und dessen Name auch, obgleich an unbedeutender Stelle, in dem Oxforder Manuskript erscheint. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 501ff.)

Der Charakter des Parasiten.

Dem Charakter des Parasiten im elisabethanischen Drama von seinem Auftreten in «Ralph Roister Doister» bis zur Schließung der Theater widmet E. P. Vandiver, Jr. einen Artikel in SP. 32 (411—427). Es werden nacheinander die verschiedenen Einflüsse auf die Parasitenfiguren herausgestellt: die Moralitäten mit der Gestalt des Vice, Plautus und Terenz, die italienische *commedia erudita* und die *commedia dell' arte*, das deutsch-holländische Schuldrama, geschichtliche und zeitgenössische Beispiele von Sykophantengestalten. Diese verschiedenen Einflüsse verschmelzen. Die Gestalt des Parasiten vermischt sich mit anderen Charaktertypen, und aus dem einer stereotypen Bühnengestalt entwickeln sich Charaktere großen Formats, besonders bei Shakespeare (Falstaff und Jago) und bei Jonson (Mosca und Sejanus).

Grim the Collier.

Die 1662 erschienene Komödie «Grim the Collier of Croyden» ist vermutlich eine Überarbeitung des 1600 bei Henslowe erwähnten Dramas «The Devil and His Dame» von William Haughton. Als Quelle ist Macchiavellis Novelle bekannt. Nun weist D.W. Thompson darauf hin, daß sich die da gebotene Erzählung auch bei G. F. Straparola (1550) in seinen «Tredici piacevoli notti» findet. Die Dichtung «Grim the Collier» ist auf Barnabe Riches «Farewell to Military Profession» (1581) zurückzuführen, das entgegen der bisherigen Annahme nicht eine Übersetzung von Macchiavelli sondern von Straparola ist. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 99.)

Marlowe.

Arthur M. Sampley macht auf eine bisher nicht bekanntgewordene Wortparallele zwischen Peeles Pageant «Descensus Astraeae» (Zeile 39) und Marlowes «Edward II» (Zeile 1416) aufmerksam. Die Datierung von Peeles Dichtung steht fest (21. 10. 1591); es läßt sich also ein neuer Schluß auf die Entstehungszeit von Marlowes Tragödie ziehen. Die Frage, ob Peele die angeführte Stelle von Marlowe übernommen hat, oder umgekehrt, muß freilich noch geklärt werden. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 506.)

M. P. Tilley und James K. Ray verweisen auf die Bedeutung, welche Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten als Stilmittel für die Schöpfungen Marlowes besitzen. Marlowes Gestalten gebrauchen die Sprichwörter anders als die Personen bei Shakespeare und den sonstigen Dramatikern jener Zeit, nicht in witzigen Wortspielen zur Belebung des Dialogs, sondern ent-

sprechend dem ernststen Charakter der Dichtungen, nur dann, wenn sie als Lebenswahrheiten Kraft und Trost spenden können. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 347 ff.)

J. G. Flynn wendet sich gegen vorgeschlagene Emendationen des Textes in Zeile 158 des «Tamburlaine», 1. Teil, III. Akt, 3. Szene. Das Wort «lure» sei in dem Zusammenhang verständlich und brauche daher nicht durch ein anderes ersetzt zu werden: «The expression (sencelesse lure) is used in a metaphorical fashion referring to the enemy as a senseless lure enticing Tamburlaine to his capture.» (Zuschrift an TLS. 18. VII. 35, S. 464.)

Thomas Kyd.

Marion Grubb lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Stelle in R. Garniers Tragikomodie «Bradamante» (Paris 1582), die Thomas Kyd für einige Stellen in «Soliman and Perseda» [I, 3, 79—81, 112—113 und IV, 2, 7 (ed. Boas)] sehr wahrscheinlich benutzt hat. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 169 ff.)

Ben Jonson.

Mit Recht betont G. J. ten Hoor, daß Ben Jonson im Gegensatz zu Shakespeare in Deutschland niemals volkstümlich werden konnte; sein Werk ist zu sehr zeit- und ortgebunden. Vor dem Ende des 18. Jahrhunderts kann von einer Beeinflussung der deutschen Literatur durch Ben Jonson kaum gesprochen werden. Gelegentliche Erwähnung des englischen Dichters in gelehrten Kompendien, die Tatsache der Übersetzung und Aufführung des «Sejanus» in Heidelberg (1663 und 1671), können nicht die andere Tatsache aufheben, daß die deutsche Welt erst mit Lessing den Zugang zu Ben Jonson findet. Lessing lenkt, angeregt durch John Drydens «Essay», die Aufmerksamkeit der literarischen Kreise in seiner «Theatralischen Bibliothek» (1758), in den «Literaturbriefen» (1759) und in der «Hamburgischen Dramaturgie» (1767) auf den Engländer. Lessings Spuren folgen später mehr oder weniger selbständig Gerstenberg, Tieck, Goethe, A. W. Schlegel und Baudissin. (Philol. Quart. 14, 1935, S. 327 ff.)

Chapman.

H. L. R. Edwards macht darauf aufmerksam, daß Chapman in seiner Dedikation der «Shadows of Night» an Matthew Roydon auf John Florio anspielt, dessen «Second Fruits» (1591) er das Werk eines «intonsi Catonis» nennt: «The Florio of the *Second Fruits* answers admirably to a hostile portrait drawn by the disappointed Chapman». Chapman war enttäuscht, da Southampton sich seiner nicht annahm. (TLS. 20. VI. 35, S. 399.)

Middleton.

Nicht viel Neues bringt ein Aufsatz von J. R. Moore über «The Contemporary Significance of Middleton's *Game at Chesse*» (PMLA. 50, 761—68). Er läßt sich in den Worten des Verfassers zusammenfassen: «Whoever furthered the production of the play, whether Buckingham or another, was willing to raise the wind among the Londoners to injure Middlesex, to prevent Gondomar's (des spanischen Gesandten) return to England, and to kindle animosity against the Spanish nation.»

Eine Untersuchung der Literatur der Londoner Unterwelt des 16. und frühen 17. Jahrhunderts führt Mildred G. Christian zu der Annahme, daß Thomas Middleton in drei seiner Komödien, nämlich in «The Puritan», «Your Five Gallants» und «A Mad World My Masters» sein Material für Handlung und Charaktere aus den «Merrie Conceited Jests of George Peele» schöpft. Die «Jests» erschienen 1607 (S. R. 14. Dez. 1605). Die Verfasserin glaubt, daß Middleton seine Stücke schnell hintereinander verfaßte und als Quelle die «Jests» in der publizierten Form benutzte. (PMLA. 50, 753—60.)

Beaumont und Fletcher.

R. Warwick Bond veröffentlicht einige Aufzeichnungen über Quellen, Daten und Probleme der Autorschaft von sechs Komödien, die er für Arthur Bullens Variorumausgabe der Werke von Beaumont und Fletcher vorbereitet hatte, die aber nicht zum Druck gelangten. Es sind folgende Stücke: The Double Marriage, The Maid in the Mill, Love's Cure, The Night-Walker, The Woman's Prize und The Noble Gentleman. (RES. XI, 257—75.)

Die Komödie «The Night-Walker, or The Little Thief», die 1640 bei ihrem ersten Erscheinen John Fletcher allein zugesprochen wurde, ist, wie heute feststeht, jahrelang vorher von ihm konzipiert und dann 1633 von Shirley überarbeitet worden. Als Entstehungsjahr vermeint Baldwin Maxwell das Jahr 1611 nachweisen zu können. Das Stück zeigt starke stilistische Anklänge an Fletchers Jugendwerke. Die große Glocke der Kathedrale zu Lincoln, die in der Komödie erwähnt wird, lautete zum ersten Male Anfang 1611. Diese gleiche Anspielung findet sich, wie der Verfasser in einem andern Aufsatz (Mod. Philol. 32, 1935, S. 353ff.) nachgewiesen hat, in Fletchers «The Woman's Prize», einem Stück, das mit «The Night-Walker» sprachlich und im Gebrauch szenischer Mittel eng verwandt ist. Eine spätere Einfügung des Hinweises auf die Glocke von Lincoln durch den Dichter oder einen Überarbeiter wäre unverständlich. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 487ff.)

In der Datierung von John Fletchers Lustspiel «The Woman's Prize, or the Tamer Tamed» schwankte man bisher zwischen 1603—1616. Für ein frühes Entstehungsjahr sollen außer der Ähnlichkeit mit Shakespeares «Taming of the Shrew» zwei geschichtliche Ereignisse sprechen, auf die Fletcher Bezug nimmt: die Belagerung von Ostende 1604 und der Aufstand von Tyrone 1603. Nach Baldwin Maxwell sind beide Annahmen nicht stichhaltig. Das erste Ereignis, das die Öffentlichkeit stark beschäftigte, konnte auch Jahre hernach noch literarisch Erwähnung finden; zu dem zweiten muß bemerkt werden, daß der nach Spanien geflüchtete Tyrone bis zu seinem Tode 1616 der englischen Regierung Sorgen machte. Wertvoller für einen Datierungsversuch sind andere Anspielungen: einmal die Erwähnung der Versuche zur Entdeckung der nordöstlichen Durchfahrt, worüber eine 1609 erschienene Schrift berichtete, und zum andern der Hinweis auf die erwähnte Glocke von Lincoln. Der Verfasser meint nach all dem berechtigt zu sein, als Entstehungsjahr für Fletchers Drama 1611 annehmen zu können. (Mod. Philol. 32, 1935, S. 353.)

Tourneur.

Schon 1926 (SP. 23, 142—168) hatte E. H. V. Oliphant vermutet, daß Middleton und nicht Tourneur der Verfasser der «Revenger's Tragedy» sei. Im

Bd. 32 derselben Zeitschrift (546—552) verteidigt er seine Vermutung gegen T. S. Eliots Aufsatz über Tourneur, der in den «Selected Essays, 1917—1932» (NY. 1932) abgedruckt ist. Aus stilistischen und metrischen Gründen glaubt O. an Middleton festhalten zu müssen. Nur wenn sich eine Entwicklung von der «Revenger's Tragedy» zur «Atheist's Tragedy» zeigen ließe, sei seine These widerlegt: «but such development never has been shown, and, I venture to say, never can be shown.»

Eine solche Entwicklung glaubt U. M. Ellis-Fermor nun tatsächlich feststellen zu können. Sie wendet die von Caroline Spurgeon bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen angewendete Methode einer Untersuchung der Bildersprache in einem Aufsatz der MLR. (30, 289 ff.) auf die «Revenger's Tragedy» und «Atheist's Tragedy» an. Sie stellt bei beiden Tragödien den gleichen Gebrauch gewisser Arten von Bildern fest. So treten besonders solche aus dem Geschäfts- und Finanzleben, dem Bauwesen, und in der Natur vorzüglich Wasser- und Flußbilder auf. Nicht nur inhaltlich sind bei beiden Tragödien Gleichstimmigkeiten der Bilder festzustellen, sondern auch die Art ihrer Komposition, ihre Präzision, ihre intellektuelle Zuspitzung weisen Ähnlichkeiten auf, die auf denselben Dichter schließen lassen. Die Verschiedenheiten (besonders etwa der Wegfall von Bildern des menschlichen Körpers und seiner Funktionen) lassen die «Atheist's Tragedy» als ein späteres Werk des gereiften Dichters erkennen, der zwar die Substanz seiner Bilder beibehält, sie aber mit größerer Schärfe und Klarheit zu gebrauchen weiß.

Dekker.

W. W. Greg untersucht noch einmal die frühesten Ausgaben von Dekkers «Honest Whore» (vgl. ShJ. 46, 236) und kommt zu dem Ergebnis, daß der Quartdruck von 1615—1616 (und die danach hergestellte Ausgabe von 1635) nicht ein Abdruck der wohl vom Dichter selbst korrigierten 2. Ausgabe von 1604—1605 (erhalten in der Bodleiana, Malone 219), die abgesehen von anderen Korrekturen als Kopf- und laufenden Titel «The Converted Courtezana» trägt, ist, auch nicht einer dazwischen liegenden Ausgabe von 1605, sondern daß der Drucker (Nicholas Okes) die ursprüngliche, unverbesserte Quarto von 1604 benutzte. So kennen wir das Stück bis heute unter dem Titel «The Honest Whore», den der Dichter selbst verworfen hatte. (Lib. 4. Ser., XV, 54—60.)

IV. Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit.

Thomas More.

Thomas More ist infolge seiner im Jahre 1935 erfolgten Heiligsprechung durch die katholische Kirche für weite Kreise wieder sichtbar geworden. W. A. G. Doyle-Davidson lenkt durch einen Aufsatz in den English Studies (17, 1935, S. 48 ff.) die Aufmerksamkeit auf Mores frühe Schriften. Zugleich charakterisiert er die wesentliche ältere und jüngere Literatur über den großen Kanzler, dem trotz vieler Vorbehalte heute niemand mehr persönliche Charaktergröße abstreitet. Der Verfasser gibt eine kurze Übersicht über die Geschichte der englisch geschriebenen Werke Mores und stellt dann den Schriftsteller More als lange übersehenes Bindeglied zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit hin.

Elegien.

In «Notes on the Elizabethan *Elegie*» (PMLA. 50, 435—443) unterscheidet F. W. Weitzmann acht verschiedene literarische Typen, die in der Zeit Elisabeths als «Elgies» bezeichnet wurden. Gedichte wurden wegen ihrer klassischen Form (vgl. Puttenham's «a limping Pentameter after a lustie Exhiameter») Elegien genannt. Weiter führten die Epistel und gelegentlich auch (jetzt mehr inhaltlich bestimmt) ein didaktisches Gedicht die Bezeichnung. Ein ganz allgemeines Klagelied (a poem of general lament) und besonders im 17. Jahrhundert die Threnodie wurden ebenfalls Elegien genannt. Gleichfalls das Liebeslied, oft in Verbindung mit dem Sonett (vgl. «As you like it», III, 2, 340 und «Two Gentlemen» III, 2, 68—69 und 82—93) und das komische oder satirische Liebesgedicht (vgl. Donnes «Elegies») und endlich auch ein epigrammartiges Gedicht.

Spenser.

Ein Aufsatz über «The Composition of the *Shepherd's Calendar*» von R. B. Botting (PMLA. 50, 421—434) versucht zu zeigen, entgegen den Ansichten von Courthope und Grierson, daß der «*Shepherd's Calendar*» vom Dichter nicht als Ganzes nach einem festen Plan konzipiert wurde, sondern Botting glaubt, die Lebensumstände des Dichters machen es wahrscheinlich, daß die Gesänge schon z. T. wenigstens fertig waren und dann mit einiger Hast in dem «*Calendar*» zusammengestellt wurden. Dieselbe Hast verrate sich auch in den Glossen von E. K.

Die oft erorterte Frage der Identität von E. K. nimmt Agnes Duncan Kuersteiner wieder auf. Es besteht für sie kein Zweifel, daß die Glossen des E. K. vom Dichter selbst stammen. Für das Lob, das E. K. dem Dichter zollt (K. nennt es die Kernfrage der ganzen Kontroverse), findet die Verfasserin Parallelen in Spensers Briefen, in denen der Dichter die «*Faerie Queene*», «*Epithalamium Thamesis*» und andere seiner Dichtungen preist. Spenser liebte es, unter einem Pseudonym (Immerito, Colin Clout) zu schreiben. E. K. steht für Edmundus Kalendarius. In lateinischen Gedichten nennt sich der Dichter Edmundus. Es ist nur ein Zufall, daß Edward Kirke die Initialen E. K. hatte. Das Pseudonym mußte Harvey bekannt sein. In seiner Korrespondenz mit Harvey bezieht sich der Dichter auf E. K., wenn er von sich selbst spricht. Harvey redet den Dichter mit «Immerito» an, einen Namen, den er sich selbst gegeben hatte. Einige Glossen (note on Foreover, Okt. Glosse) sowie die «arguments» verraten stilistisch und inhaltlich die Hand des Dichters. (PMLA. 50, 140—155.)

Mehrere Beiträge des Jahrgangs 1935 (Bd. 32) der «*Studies in Philology*» befassen sich mit Spenser. Raymond Jenkins (S. 125 ff.) knüpft an ein Dokument in der Handschrift Spensers (datiert 23. März 1582), wovon er ein Faksimile abdruckt, Bemerkungen über die politische Lage Irlands zu der Zeit, als Spenser Sekretär Lord Greys war. Das Dokument, das die Gefahren einer irischen Rebellion und einer Jesuiteninvasion beleuchtet, zeigt gleichzeitig, wie sehr der Dichter mitten im politischen Leben der Zeit gestanden haben muß, während der Jahre da er Grey Diener und Freund war.

Josephine Waters Bennett verteidigt ihre in einem Aufsatz der «*Stud. in Phil.*» (28, 18—57) zusammengefaßten Ergebnisse über Spensers «*Fowre*

Hymnes» gegen Professor Padelfords Kritik in derselben Zeitschrift (Bd. 29, 207—232). Im vorliegenden Band (32, 131—157) untersucht Miss Bennett noch einmal Spensers Verhältnis zum christianisierten Neuplatonismus mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Castiglione, Benivieni und Pico della Mirandola.

Ein weiterer Aufsatz desselben Bandes von Charles G. Smith veranschaulicht, daß der Gedanke der Freundschaft und Eintracht, wie er im 4. Buch der «Fairie Queene» dargestellt wird, allgemeines Gedankengut der Zeitgenossen des Dichters ist. Es werden Beispiele angeführt aus Holinshed, Lyly (Woman in the Moone), Gascoigne (Jocasta), Shakespeare (Troilus), Hooker (Ecclesiastical Polity), G. Bruno, Jean Bodin u. a. (S. 158—169).

Drei Zuschriften an das TLS. beschäftigen sich mit der Frage der Identität der Gestalt des Aetion in Spensers Dichtung «Colin Cloute». Arthur Gray (24. I. 35, S. 48) möchte sie mit Marlowe identifizieren. Auch W. L. Renwick (31. I. 35, S. 62) führt Gründe an, die es wahrscheinlich erscheinen lassen. Aber warum wurde vom Dichter die Prasensform (There is . . . Aetion) nicht revidiert, da 1595 Marlowe schon zwei Jahre tot war? Renwick hält aus diesem Grunde die Frage als «non proven». Kathleen Tillotson erklärt sich in einer Zuschrift vom 7. II. 35 (S. 76) für Michael Drayton.

Kathrine Koller weist auf eine in amerikanischem Besitz befindliche Handschrift von Spensers «Colin Cloute's Come Home Againe» hin, in der handschriftlich, in Schriftzügen der Zeit um 1650, die Namen vieler Persönlichkeiten aufgeführt werden, die sich hinter den Decknamen der Dichtung verbergen. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 155 ff.)

Zaidee E. Green hat sich die Aufgabe gestellt, das Verhältnis der Allegorien zu den jeweiligen Textstellen in Spensers «Faerie Queene» zu untersuchen. In den ersten Büchern der Dichtung werden die Bilder in herkömmlicher Form als mehr äußerlicher Schmuck eingefügt, zumeist sehr wirkungsvoll, aber doch unnatürlich; erst von der Mitte der Dichtung ab wirken die Allegorien ungesucht und fügen sich ungezwungen dem Text ein. Mit der zunehmenden Sicherheit im Gebrauch der Sprachbilder wächst die Freude des Dichters an ihnen, so daß mitunter sein Interesse an ihnen größer ist als an der erzählten Handlung, die durch den Bilderreichtum verdeckt wird. (Philol. Quart. 14, 1935, S. 217 ff.)

Charles W. Lemmi setzt neuerdings früher unternommene Versuche (Philol. Quart. 7, 1928 und 8, 1929), allegorische Züge in Spensers «Faerie Queene» zu deuten, in einer Untersuchung über F. Q. II 12 fort. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 161 ff.)

Eine Anmerkung über «Una and Duessa» von R. M. Smith weist auf den irischen Ursprung der beiden Namen hin und führt mehrere Beispiele für den Namen Duessa an. (PMLA. 50, 917—919.)

Howard W. Hintz will die Beziehungen zwischen Spensers «Faerie Queene» und den Schaustücken («pageants»), den Schauspielen und Schaustellungen («entertainments») der vorelisabethanischen und elisabethanischen Zeit und den Maskenspielen in der Zeit König Jakobs nachweisen. Seine Darstellung der damals üblichen Hoffeierlichkeiten stützt sich im wesentlichen auf «Laneham's

Letter Describing the Magnificent Pageants Presented before Queen Elizabeth at Kenilworth Castle in 1575». Mag nun Spenser, dessen Vertrautheit mit jenen prunkvollen öffentlichen Aufführungen in seiner Dichtung in die Augen springt, Zeuge jenes Festes in Kenilworth gewesen sein oder nicht, in der Zeit seines Hofdienstes und der engen Verbindung mit Leicester, Sidney und Raleigh konnte er unschwer solche Festspiele von Grund auf kennenlernen. (Philol. Quart. 14, 1935, S. 83ff.)

Ivan L. Schulze befaßt sich mit der für Spensers «*Faerie Queene*» so bedeutsamen Schilderung der Hoffestlichkeiten. Die Darstellung der jährlichen Festfeier in der Dichtung ist nicht als eine Rahmenerzählung im Stile von Boccaccio oder Chaucer anzusehen, auch nicht als ein romantischer Einfall des Dichters, der sich des König-Arthur-Kultes erinnert; es wird darin manch echt historischer Zug der Zeit der Königin Elisabeth sichtbar, die allen Ernstes bei Hoffesten höfisches Rattertum wieder zu beleben versuchte. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 158ff.)

Marion Grubb ist auf eine Parallele zwischen der Schilderung des Bösewichts Malengin im 5. Buche der «*Faerie Queene*» und der eines Schurken in «*Arden of Feversham*» gestoßen. Die Darstellung in dem Drama erinnert sprachlich sehr an Spenser; die Stelle findet sich nicht bei Holinshed, dem sich der Dichter des Dramas sonst eng angeschlossen hat; die Gestalt fällt aus dem festen Gefüge des Dramas heraus. Aus all dem glaubt der Verfasser folgern zu können, daß Spenser für diese Stelle die Quelle für den Dramatiker gewesen ist und daß, da das Drama 1592 zuerst gedruckt wurde, das 5. Buch von Spensers Dichtung zur selben Zeit wenigstens schon handschriftlich vorliegen mußte. (Mod. Lang. Notes 50, 1935, S. 168f.)

Die Frage der Entstehungszeit der Mutabilitie-Gesänge wird wieder aufgenommen von J. M. Purcell. Miss E. M. Albright (vgl. ShJ. 66, 239) nahm einen wesentlich früheren Zeitpunkt an als andere Autoritäten wie F. M. Padelford und H. S. V. Jones. Purcell wendet die stilistische Methode der Wortzählung an, die auch Padelford und Fletcher (s. J. V. Fletcher, Some Observations on the Changing Style of the *Faerie Queene*, SP. 31 [1934], 152—159) gebraucht hatten, kommt aber zu einem entgegengesetzten Ergebnis. Purcell halt somit das «counting of words in a partial analysis of vocabulary» für ein nicht befriedigendes Kriterium für die Bestimmung des Entstehungsdatums. (PMLA. 50, 914—917.)

Die Natur erscheint bei Spenser als die personifizierte Schöpfungskraft. Diese Auffassung, deren Geschichte sich bis auf die Vorsokratiker, auf Plato und Aristoteles, auf die Stoiker und die Kirchenväter zurückverfolgen läßt, wird von dem Dichter besonders in den «Cantos of Mutabilitie» vertreten. Damit steht Spenser auf der gleichen Linie wie Sidney, Hooker und Shakespeare. Die Natur als Prinzip der Ordnung steht höher als die «Veränderlichkeit». Verwandte Ansichten finden sich in der antiken Dichtung, z. B. bei Claudian (4. Jh. n. Chr.) und in der Tradition des Mittelalters. So trug, nach dem Urteil Miltons, Spenser zur Verbreitung mittelalterlicher scholastischer Ideen noch zu seiner Zeit mehr bei als einst Thomas von Aquin. (E. C. Knowlton in Journ. of Engl. and Germ. Philol. 34, 1935, S. 366ff.)

Bernard Fryd und F. M. Padelford setzen sich in den PMLA. (50, 903—913) über das Problem der Verfasserfrage der 1592 gedruckten Über-

setzung von Platons «Axiochus» auseinander. Fryd glaubt die Übersetzung Anthony Munday zuschreiben zu müssen. Professor Padelford widerlegt diese Ansicht und halt an Spenser als Übersetzer fest.

R. M. Smith macht auf Spensers topographische (besonders des Gebietes der Flüsse um Kilcolman Castle) und irisch-folkloristische Kenntnisse aufmerksam. Diese Kenntnisse benutzte der Dichter, oft verwoben mit klassischer Mythologie. Selbst wenn die Flußlegenden nicht aufgeschrieben waren oder nicht länger erhalten sind, so besteht kein Zweifel darüber, daß der Dichter sie sich nutzbar machte: Spenser drew heavily on the topographical lore he picked up in Ireland. (PMLA. 50, 1047 ff.)

Gabriel Harvey hat über Spensers Vorliebe für Fragen der Himmelskunde berichtet und auch verschiedene Bücher über astronomische Gegenstände genannt, u. a. die Schrift «Zodiacus» von Palingenius (1557), die 1565 in der Übersetzung von Barnabe Gooze unter dem Titel «Zodiake of Life» herauskam und der Aufmerksamkeit Spensers kaum entgangen sein kann. Rosemond Tuve untersucht die naheliegende Frage, wie sich in Spensers «Shepheardes Calender» und in der «Faerie Queene» Einflüsse des Werkes von Palingenius-Gooze zeigen und findet weitgehende Ähnlichkeit in der Behandlung der ewigen Fragen Gott, Natur, Mensch, die vom Dichter nach mittelalterlicher Art gesehen, erlebt und gestaltet werden. (Journ. of Engl. and Germ. Philol. 34, 1935, S. 1 ff)

Gabriel Harvey.

Die bibliographischen Eigentümlichkeiten der ersten Ausgabe von Harveys «Foure Letters, and certain Sonnets» (1592), die in der Harvey-Nashe-Kontroverse eine so bedeutende Rolle spielten, beschreibt eingehend Francis R. Johnson (Lib. 4. ser., XV, 212—223). Es werden neue Konjekturen vorgetragen über die Entstehung und das Datum dieser Publikation, von der es zwei verschiedene, beide 1592 datierte Drucke gibt.

Sidney.

Ein Aufsatz von T. H. Banks (PMLA 50, 403—412) wendet sich gegen die autobiographische Erklärung von Sidneys Sonettenserie «Astrophel and Stella». Der Verfasser glaubt nicht, daß man Astrophel mit Sidney und Stella mit Penelope Devereaux identifizieren könne. Die bekannten Rich-Sonette will er lediglich als das Ergebnis von Sidneys Wunsch, die Wortspiele in Petrarcas Sonetten nachzuahmen und durch seine angeborene Vorliebe für Wortspiele erklären. Die Schreibung «Rich» in der Ausgabe von 1598 sei vielleicht nur ein Druckfehler. Penelope Devereaux' Heirat mit Lord Rich wird ein nur zufälliges zeitliches Zusammentreffen genannt. (Vgl. auch den Artikel «Penelope Devereaux as Sidney's Stella» von Hoyt H. Hudson, Huntington Library Bulletin, Nr. 7, April 1935, 89—129, der im Ergebnis mit Banks' Aufsatz übereinstimmt.)

J. M. Purcell vergleicht die beiden Sonettserien «Astrophel and Stella» und Fulke Grevilles «Cælica» und findet eine große Anzahl (besonders in den ersten 40 Sonetten jeder Serie) Ähnlichkeiten im Gedankengang und im Ausdruck. Er möchte sie durch freundschaftlichen Gedankenaustausch der beiden befreundeten Dichter erklären. Purcell weist besonders auf solche Sonette Sidneys hin, in denen Freunde und «wits» erwähnt werden, die der Dichter

befragt hat, und vorzüglich auf die Sonette (14, 21, 69), in denen er von einem Freund spricht, der recht gut Greville gewesen sein könne. (PMLA. 50, 413—422.)

Ben Jonson.

B. H. Newdigate macht darauf aufmerksam, daß die Pluralform von Jonsons Gedichtsammlung »Underwoods» eigentlich falsch ist. Das Titelblatt und einige der Seiten des 2. Bandes der 1640 nach dem Tode des Dichters gedruckten 2. Folio tragen den Titel »Under-woods» oder »Underwoods». In dem Vorwort des Dichters »To the Reader» heißt es dagegen »Underwood» (TLS 7 II. 35, S. 76.)

V. Zeitkultur.

Weltanschauung der Renaissance.

Wie erscheint der ewige Menschheitstraum vom goldenen Zeitalter in der englischen Renaissance? Paul Meißner führt dazu folgendes aus: Der Gegensatz zwischen der Renaissance des Sudens, wie sie von J. Burckhardt dargestellt ist, und der englischen Welt des 16. Jahrhunderts ist zu greifen; dort bedingungslose Lebensbejahung, hier wissendes Schwanken zwischen stürmischem Lebensdrang und müdem Pessimismus. Die romantische Sehnsucht nach einer idealen Welt holt ihre erste Kraft aus der Abkehr von der Großstadt und vom Hofleben. Das neue Arkadien wird teils nach antiken Vorbildern gezeichnet (bei A. Barclay, Spenser, Sidney), teils nach Bildern aus dem Mittelalter, d. h. aus der Zeit des Rittertums (bei Shakespeare, Spenser, Sidney). Von der nachfolgenden Barockzeit unterscheidet sich diese Welt dadurch, daß sie trotz aller Unausgeglichenheit zwischen Ideal und Wirklichkeit grundsätzlich ethisch gerichtet ist. Man blickt in die Vergangenheit, um die Zukunft nach ihrem Vorbilde bauen zu können, selbst wenn sie, wie in Shakespeares »Sturm», in traumhafte Ferne gerückt erscheint. (Anglia 59, 1935, S. 351 ff.)

In einem Aufsatz über die »Auffassung des Todes bei neuenglischen Dichtern», der nach des Verfassers eigenem Urteil mehr anregen als abschließen will, zeigt Alois Brandl, wie sich u. a. Shakespeare und einige seiner dichtenden Zeitgenossen mit dem Todesproblem beschäftigt haben. Die individuelle Haltung zu der Frage nach Wesen und Folgen des Todes ist natürlich mehr oder weniger von der jeweiligen Einstellung der Zeit zu dem Problem Kirche und Religion abhängig. Während Chaucer dem Tode noch naiv-gläubig gegenübersteht, offenbart sich bei Marlowe in seinem »Faustus» eine eigentümlich zwiespaltige Haltung. Shakespeare schwankt ähnlich so, wenn auch versteckter, zwischen dem Bekenntnis zu der kirchlichen Auffassung (Sonett 144) und der Verkündung der an die griechische Naturphilosophie anklingenden Auffassung, daß der Tod ein Schlaf ist, der mit Himmel und Hölle nichts zu tun hat (Hamlet, Prospero). (Anglia 59, 1935, S. 345.)

Logik und Dialektik in der Bildung.

Das Studium der Logik, wichtig im mittelalterlichen Universitätsstudium, nahm im 16. und 17. Jahrhundert noch einen hervorragenden Platz ein. Aber nicht nur der akademisch Gebildete war vertraut mit der Logik, Methoden und Wortgebrauch waren bekannt bei vielen, die die Universität nicht besucht hatten. Shakespeare und viele seiner Zeitgenossen zeigen in ihren Werken

Bekanntheit und Beherrschung von der dialektischen Methode der Schulen. Das Drama von Lyly bis Shirley macht gern Gebrauch davon. Der gelehrte Ben Jonson neigt natürlich besonders dazu (SP. 32, 527—545.)

Herbert Hiddemann weist auf eine bisher ungedruckte Quelle hin, die zweifellos Interessantes über das Leben und den Charakter der Königin Elisabeth zu berichten weiß. Es handelt sich um die im dänischen Staatsarchiv in Kopenhagen ruhenden Aufzeichnungen von Niels Krag, der von 1598—1599 dänischer Gesandter am englischen Hofe war. (Die neueren Sprachen 43, 1935, S. 402.)

VI. Shakespeares Nachwirken.

Shakespeares Einfluß auf Kleist.

Gegenüber den Versuchen, dem Dichter Heinrich von Kleist künstlerische Beziehungen zu Shakespeare abzusprechen, vertritt Carl Fries wieder die ältere Auffassung, daß mehr als eine Linie im Schaffen Kleists auf den englischen Dichter zurückführt. Wie gut Kleist sich z. B. in den Königsdramen Shakespeares umgesehen hatte, zeigt neben manchen seiner Briefe sein Schauspiel «Der Prinz von Homburg». (Archiv 90, 1935, S. 232 ff.)

Nachleben Shakespeares.

Das Britische Museum besitzt eine Anzahl von Büchern aus dem Besitz von Ludwig Tieck, unter denen besonders eine Shakespeare-Ausgabe (Basel 1800—1802) wegen der reichen Randbemerkungen Tiecks über Shakespeare und andere Dramatiker der elisabethanischen Zeit Beachtung verdient. Das Verhältnis des deutschen Dichters zum englischen Drama ist schon untersucht worden durch Lüdeke in «L. T. und das alte englische Theater» (Frankfurt a. M. 1922). Harvey W. Hewett-Thayer hat neuerdings die Randbemerkungen in den gleichfalls früher Tieck gehörenden Ausgaben von Ben Jonson (vgl. Walther Fischer, ShJ. 62, 98), von Colliers «History of English Dramatic Poetry» und Hazlitts «Lectures on the Dramatic Poetry of the Age of Elizabeth» nachgeprüft. Manche der Randbemerkungen bringen keine neuen Aufschlüsse. Was aber nach den Mitteilungen des Verfassers klar wird, ist, daß Tieck unbedingt sich W. Gifford in der Überzeugung anschloß, daß Ben Jonson nichts unversucht ließ, seinen Nebenbuhler Shakespeare und dessen Werk zu verunglimpfen. (Journ. of Engl. and Germ. Philol. 34, 1935, S. 377 ff.)

Shakespeare und die deutsche Schule.

Ausgehend von W. Hübners anregendem Buch «Die englische Dichtung in der Schule» (1934) und von Schriften englischer Pädagogen (besonders Mais, An English Course for Schools, London 1929) weist Josef Gelhard in einer Notiz (Neuere Spr. 43, 174 ff.) auf die große Bedeutung Shakespeares für die nationale Erziehung auch der deutschen Jugend hin. Er druckt neun Zitate aus Shakespeares Werken, die zum Auswendiglernen geeignet sind und es deutlich werden lassen, «daß der germanische Seher nicht nur in England, sondern gerade auch bei uns völkisch wach gewordenen Deutschen echter Bildungsvermittler sein kann im Sinne nationalpolitischer Erziehung».

In einem Aufsatz von Magdalene Klein in der Neuphil. Monatsschrift (6, 487 ff.) wiederholt die Verfasserin Gedanken, die sie bereits in ihrer Arbeit

«Shakespeares dramatisches Formgesetz» (München 1930) (vgl. ShJ. 66, 218 ff.) und in ihrem Anglia-Aufsatz «Form und Aufbau der Tragodien *Macbeth*, *Othello*, *Lear*, *Hamlet* — ein Ausdruck des Wesens ihrer Handlungsträger» (Bd. 44, 69 ff.) ausgesprochen hatte. Sie glaubte ein neues Formgesetz aufstellen zu können, das in einer Arbeit von B. Scherer (Vers und Prosa bei den jüngeren dramatischen Zeitgenossen Shakespeares, 1932) in der Kleinschen Formulierung als unhaltbar erwiesen wurde (vgl. ShJ. 70, 141 ff.). Jetzt wendet die Verfasserin «die herrliche Beziehung zwischen Gehalt und Form» auf die Interpretation von «Hamlet» und «Macbeth» in der Schule an. Wenn wir auch «aufgebrochen sind, aus zuchtlosem Nebeneinander von Individuen einen Weg in die selbstgemäße Gesetzlichkeit unserer völkischen Lebensordnung zu suchen», ist es doch wohl zweifelhaft, ob das Erkennen eines ästhetischen Formgesetzes, selbst wenn es in der Formulierung der Verfasserin Geltung besäße, dazu beitragen könnte, das angedeutete Ziel zu erreichen.

Shakespeare-Bibliographie für 1934 und 1935.

Von
Anton Preis.

Abkürzungen.

Zeitschriften.

- *Angl. = Anglia. Zeitschrift f. engl. Philologie.
- *Angl. Beibl. = Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache ...
- *Archiv = (Herrig's) Archiv für das Studium der neueren Sprachen.
- *DL. = Die Literatur (früher «Lateranisches Echo»).
- *DLZ. = Deutsche Literaturzeitung.
- *DNL. = Die Neue Literatur. (Beiblatt zum LZbl.)
- *DNS. = Die neueren Sprachen. Zs. für neusprachl. Unterricht.
- *DVLG. = Deutsche Vierteljahrschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgesch.
- ELH. = English Literary History.
- *ESn. = Englische Studien.
- ESs. = English Studies (Amsterdam).
- *GR. = Germanic Review. NY., Columb. Un. Pr.
- *GRM. = Germanisch-romanische Monatsschrift.
- *JEGP. = Journal of English and Germanic Philology.
- *Lbl. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.
- *Libr. = The Library. Transactions of the Bibliogr. Soc., London, IV. Ser.
- *LZbl. = Literarisches Zentralblatt für Deutschland.
- *MdFr. = Mercure de France.
- *MLN. = Modern Language Notes.
- *MLR. = Modern Language Review.
- *MP. = Modern Philology. Chicago.
- *NMitt. = Neuphilologische Mitteilungen.
- *NMon. = Neuphilologische Monatsschrift.
- *Neoph. = Neophilologus. Groningen.
- NQ. = Notes and Queries.
- *NRF. = Nouvelle Revue Française.
- *PhQ. = Philological Quarterly.
- *PhW. = Philologische Wochenschrift.
- *PMLA. = Publications of the Modern Language Assoc. of America.
- *RAA. = Revue Anglo-américaine.
- *RBPH. = Revue Belge de Philologie et d'Histoire.
- *RCHL. = Revue Critique d'Histoire et de Littérature.
- *RddxM. = Revue des deux Mondes.
- *RES. = Review of English Studies.
- *RG. = Revue Germanique.
- *RHLF. = Revue d'Histoire littéraire de la France.
- *RLC. = Revue de Littérature Comparée.
- *RUnBrux. = Revue de l'Université de Bruxelles.
- *ShJ. = Shakespeare-Jahrbuch.
- *SP. = Studies in Philology.
- TLS. = Times Literary Supplement.
- *ZAeAllgK. = Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft.
- *ZDA. = Zeitschrift für Deutsches Altertum.

- *ZDK. = Zeitschrift für Deutschkunde.
 *ZDP. = Zeitschrift für Deutsche Philologie.
 *ZFEU. = Zeitschrift für Französische und Englische Unterricht.
 LNN. = Leipziger Neueste Nachrichten.
 *MNN. = Münchener Neueste Nachrichten.
 *VölkBeob. = Volkischer Beobachter.

B.	= Berlin	Rez.	= Rezension
CUP.	= Cambridge Univ. Press	Sh.	= Shakespeare
Diss.	= Dissertation	Sh-n	= Shakespearean
Lo.	= London	(1...) F.	= (1...) Folio
Lpz.	= Leipzig	(1...) Q.	= (1...) Quarto
NY.	= New York	St.	= Stuttgart
OUP.	= Oxford University Press	Un.	= Universität, University
Pr.	= Press	W.	= Wien

A. W. (All's Well)	M. N. D. (A Midsummer Night's Dream)
A. and C. (Antony and Cleopatra)	M. Ado (Much Ado About Nothing)
A. of F. (Arden of Feversham)	Oth.
A. Y. L. I. (As You Like It)	P. P. (Passionate Pilgrim)
C. of Err. (Comedy of Errors)	Pericl.
Cor. (Coriolanus)	Ph. and T. (Phoenix and Turtle)
Cymb. (Cymbeline)	Prod. Son (Prodigal Son)
Ed. III (Eduard III)	Rich. II.
Haml.	Rich. III.
1—2 Hen. IV.	R. and J. (Romeo and Juliet)
Hen. V.	S. T. M. (Sir Thomas More)
1—2—3 Hen. VI.	Sonn. (Sonnets)
Hen. VIII.	T. of Sh. (Taming of the Shrew)
John	Temp.
J. C. (Julius Caesar)	T. of A. (Timon of Athens)
Lear	T. A. (Titus Andronicus)
L. L. L. (Love's Labour's Lost)	Tr. and Cr. (Troilus and Cressida)
Lucr.	T. N. (Twelfth Night)
Macb.	T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
M. for M. (Measure for Measure)	T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
M. of V. (Merchant of Venice)	V. and A. (Venus and Adonis)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)	W. T. (Winter's Tale).

Vorbemerkung: Rezensionen zu Werken, die in früheren Bibliographien genannt sind, sind im Anschluß an Teil V aufgeführt.

Der Stern * vor einer Zs. bei den Abkürzungen oder vor der Nummer in der Bibliographie bedeutet, daß Zs. oder Werk im Original vorgelegen haben.

(70, 32) weist auf einen früheren Band des ShJ. und die Nummer der Bibliographie dieses Bandes hin, z. B.: Bd. 70, Nr. 32 der Bibliographie.

I. GESAMT- UND TEILAUSGABEN

(im Original oder Original und Übersetzung).

1 BUSH'S SHAKESPEARE. NY., Scribner. 4: The Comedy of Errors. — A Midsummer Night's Dream. — Julius Caesar. — Macbeth. — The Winter's Tale. Ed. by Douglas Bush. 1935. (546 S.)

2 CERTIFICATE SHAKESPEARE SERIES. Lo., Nicholson & W. As You Like it. Ed. by J. M. B. Stuart. 1934. (187 S.)

3 COLLECTION SHAKESPEARE. Texte et traduction. Paris, Les Belles Lettres. La Tragédie de Coriolan. Trad. de Jules Derocquigny. 1934. (XVI, 290 S.)
Rez. RAA. 11, 1933/4, S. 543 (A. Digeon). — R. Un. Brux. 40, 1935, S. 325 bis 326 (F. Delattre).

La Mégère Apprivoisée. Trad. de Maurice Castelain. 1934. (XXVI, 204 S.)

4 EVERYBODY'S SHAKESPEARE. Woodstock (Ill.), ToddPr. Three Plays, ed. for reading and arranged for staging by Roger Hill and Orson Welles. [Merchant of Venice. — Twelfth Night. — Julius Caesar] 1935. (217 S.)

5 FIRST FOLIO TEXT WITH QUARTO VARIANTS: Works. The Text of the First Folio with Quarto Variants and a selection of modern readings, ed. by H. Farjeon. Lo., Nonesuch Pr. Poems: Venus and Adonis; The Rape of Lucrece; Sonnets; Miscellaneous Poems. — Doubtful Plays: Two Noble Kinsmen. — King Edward III. — Sir Thomas Moore. 1934. (575 S.)

6 NEW [CAMBRIDGE] SHAKESPEARE. The Works of Shakespeare, ed. for the Syndics of the Cambridge Univ. Pr. by John Dover Wilson. CUPr. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. 1934. (XCVII, 290 S.)

7 NEW EVERSLEY SHAKESPEARE. Lo., Macmillan. 1935. Antony and Cleopatra, ed. by Guy Boas. — Coriolanus, ed. by G. Boas. — Hamlet, ed. by A. Alington. (199 S.) — King Henry IV, P. 1, ed. by M. A. Pink. — King Henry IV., P. 2, ed. by G. Boas. — King Henry V., ed. by D. M. Stuart and E. V. Davenport. (186 S.) — King Lear, ed. by F. E. Budd. (185 S.) — Julius Caesar, ed. by F. Allen. (172 S.) — Macbeth, ed. by M. A. Pink. (131 S.) — The Merchant of Venice, ed. by P. H. B. Lyon. (168 S.) — A Midsummer Night's Dream, ed. by G. Boas. — Othello, ed. by G. Boas. (173 S.) — King Richard II., ed. by L. Aldred. (183 S.) — Romeo and Juliet, ed. by G. Boas. — The Tempest, ed. by E. Thompson. (166 S.) — Twelfth Night, ed. by N. V. Meeres. (154 S.) — A Winter's Tale, ed. by G. Boas. (164 S.)

8 NEWT EMPLÉ SHAKESPEARE. Ed. by M. R. Ridley, with engravings by Eric Gill. Lo., Dent, and NY., Dutton. — All's Well That Ends Well. 1935. (148 S.) — Antony and Cleopatra. 1935. (195 S.) — As You Like It. 1934. (XIX, 130 S.) — The Comedy of Errors. 1934. (VII, 86 S.) — Coriolanus. 1934. (190 S.) — Cymbeline. 1935. (190 S.) — Hamlet. 1934. (XXVI, 196 S.) — King Henry IV., P. 1. 2. 1934. (XI, 142; XIII, 158 S.) — King Henry V. 1935. (179 S.) — The Life of King Henry VIII. 1935. (163 S.) — The Life and Death of King John. 1935. (142 S.) — Julius Caesar. 1935. (135 S.) — King Lear. 1935. (196 S.) — Love's Labour's Lost. 1934. (XVI, 136 S.) — Macbeth. 1935. (141 S.) — Measure for Measure. 1935. (161 S.) — The Merchant of Venice. 1935. (144 S.) — The Merry Wives of Windsor. 1935. (155 S.) — A Midsummer Night's Dream. 1934. (XIV, 105 S.) — Much Ado About Nothing. 1935. (147 S.) — Othello. 1935. (193 S.) — Pericles. 1935. (132 S.) — King Richard II. 1935. (146 S.) — King Richard III. 1935. (200 S.) — Romeo and Juliet. 1935. (169 S.) — Sonnets. 1934. (203 S.) — The Taming of the Shrew. 1934. (XI, 130 S.) — The Tempest. 1935. (140 S.) — Timon of Athens. 1934. (X, 118 S.) — Titus Andronicus. 1934. (XII, 121 S.) — Troilus and Cressida. 1935. (187 S.) — Twelfth Night. 1935. (137 S.) — The Two Gentlemen of Verona. 1935. (125 S.) — A Winter's Tale. 1935. (171 S.) — Venus and Adonis; The Rape of Lucrece; The Phoenix and Turtle. 1935. (186 S.)

9 PLAIN TEXT SHAKESPEARE. Lo., Longmans. 1934. As You Like It. — Julius Caesar. — A Midsummer Night's Dream.

10 THE SHAKESPEARE HEAD SHAKESPEARE. The [complete] Works of William Shakespeare, ed. by Arthur Henry Bullen. OUP. [Gedruckt in der] Shakespeare Head Press. 1934. (X, 1263 S.)

11 WARWICK SHAKESPEARE. Lo., Blackie. Antony and Cleopatra. 1934. (259 S.)

12 SHAKESPEARE, WILLIAM: Complete Works. Indexed leather edition. 2 vols. NY., Wm. Collins. 1935. (1372 S.)

13 SHAKESPEARE, WILLIAM: Works. With memoir, glossary. Re-issue. Lo., Warne. 1935. (1136 S.)

14 SHAKESPEARE, WILLIAM: Principal plays, ed. by Tucker Brooke and others 3rd ed. NY., Appleton-Century. 1935. (940 S.)

15 SHAKESPEARE, WILLIAM: Tragedies. (Winchester classics). Lo., Collins. 1935. (526 S.)

16 SHAKESPEARE, WILLIAM: Werke, englisch und deutsch, hrsg. von Levin L. Schucking. (Tempelklassiker.) Berlin, Tempel-Verl. Bd. 19: King John. — King Richard II. Deutsch von Aug. Wilh. von Schlegel. 1935. (225 Doppels., S. 227—34.) Bd. 20: King Henry V. — King Henry VIII. Deutsch von Ludwig Tieck (Wolf Graf Baudissin). 1935. (269 Doppels., S. 271—79.)

II. GESAMT- UND TEILAUSGABEN.

(in Übersetzungen).

17 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Werke. Übers. von Aug. Wilh. v. Schlegel [u. a.]. Nach den Originaltexten neu rev. und hrsg. von Christian Christiansen. Mit Einleitungen von Hermann Tiemann. Bd. 7/8 (= Leser-Vereinigung d. Gutenberg-Verlags. Jahresreihe 1934/5, Bd. 5). Bd. 7: Maß für Maß. — Ende Gut, Alles Gut. — König Lear. — Macbeth. 1934. (358 S., Taf.). Bd. 8: Antonius und Cleopatra. — Coriolanus. — Troilus und Cressida. 1934. (331 S., Taf.).

18 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Ausgewählte Werke in einem Bande. Übers. von Ludwig Tieck und Wilh. v. Schlegel, zusammengestellt und eingeleitet von Kicia. (Deutsche Kulturbücherei.) B., Henius & Co. 1934. (472 S.)

19 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Werke. Eingeleitet von Willi Koch. 4 Bde. (Frankes Klassiker-Ausgaben.) B., P. Franke [1935.] 1: Shakespeares Leben. — Heinrich IV., T. 1. 2. — Romeo und Juliet. — Richard III. (XII, 266, 118, 148 S.) 2: Hamlet. — Othello. — Lear. — Macbeth. (XI, 147, 136, 128, 96 S.) 3: Julius Caesar. — Coriolan. — Ein Sommernachtstraum. — Kaufmann von Venedig. — Komödie der Irrungen. (507 S. in getr. Pag.) 4: Viel Lärm um Nichts. — Was Ihr wollt. — Wie es Euch gefällt. — Wintermärchen. — Sturm. (493 S. in getr. Pag.)

20 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Dramen. Für Hörer und Leser bearb., teilw. sprachlich erneuert von Karl Kraus. 4 Bde. W., Lanyi. 1: König Lear. — Der Widerspenstigen Zähmung. — Das Wintermärchen. 1934. (319 S.) 2: Macbeth. — Die lustigen Weiber von Windsor. — Troilus und Cressida. 1935. (336 S.)

21 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Shakespeare in neuer Übersetzung von Hans Rothe. Lpz., P. List. Bd. 2: Komodien. 1934. (XXIV, 511 S.)

22 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Opere attribuite a Shakespeare. Prima traduzione di Diego Angeli. Milano, Treves. 1: Una tragedia nella contea di York. — Arden di Feversham. — Due nobili parenti. 1934. (453 S.) 2: La tragedia di Loerino. — Il prodigo di Londra. — Re Edoardo III. 1934. (395 S.)

23 [norw.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Dramatiske verker i norsk oversettelse ved Carl Burchardt, A. Trampe-Bødtker, Gunnar Reiss-Andersen, Rolf

Hiorth Schøyen. Oslo, H. Aschehoug. 7: Et Vintereventyr. Oversatt av Gunnar Reiss-Andersen. — Kong Henrik den Fjerde. P. 1. 2. Oversatt av A. Trampe-Bødtker. 1935. (12, 142, 154 S.)

24 [norw.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Dramatiske verker. Oslo, H. Aschehoug. Hefte 27. 1935.

III. AUSZÜGE AUS DEN WERKEN, ANTHOLOGIEN, PARAPHRASEN, ZITATE usw.

25 BARKER, FRED G.: Forty-minute plays from Sh. (Modern reader's series.) NY., Macmillan. 1935. (413 S.)

26 DAVIS, SAM.: Shakespeare retold. III. by A. B. W. Woodward. Lo., Macmillan. Macbeth. 1935. (88 S.)

27 DRABER, MAX: The student's Shakespeare. Tales and scenes of Sh's plays. Zusammengestellt und erklärt von M. D. Lpz., Teubner. 1. Julius Caesar. 4., umgearb. Aufl. 1935. (34 S.) 3. King Lear. 2., unver. Aufl. 1933. (44 S.) 4. The Merchant of Venice. 3. umgearb. Aufl. 1934. (47 S.)

28 SHAKESPEARE ANTHOLOGY, THE: Poems, poetical Passages, Lyrics. Lo., Nonesuch Pr.; NY., Random House. 1935. (532 S.)

29 SONGS FROM SHAKESPEARE'S PLAYS. (Langham booklets.) Lo., Bailey Bros. 1935.

30 STORIES FROM SHAKESPEARE. (Great writers for young readers.) Lo. [and] NY., OUPr. 1934. (95 S.)

31 SIX STORIES FROM SHAKESPEARE, RETOLD. Lo., Newnes; NY., Appleton-Century. 1935. (185 S.) (King Lear, by Hugh Walpole. — Julius Caesar, by The Rt. Hon. Winston Churchill. — The Merchant of Venice, by Viscount Snowden. — Coriolanus, by John Buchan. — Hamlet, by Francis Brett Young. — The Taming of the Shrew, by Clemence Dane.)

32 STUART, IAN and E. M. HASTINGS: Scenes selected from Shakespeare. Lo., Harrap. 1934. (159 S.)

IV. EINZELAUSGABEN.

Original und Übersetzung, nebst den Erläuterungsschriften.

All's Well That Ends Well

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13. 17 [dts.]. 21 (?) [dts.].

Antony and Cleopatra

33 SHAKESPEARE, WILLIAM: Antony and Cleopatra. Ed. by G. Boas. (Scholars Libr.) Lo., Macmillan. 1935. (171 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 7. 8. 10. 11. 12. 13. 17 [dts.].

34 GÜNTHER, ALBRECHT ERICH: Antonius und Kleopatra. Ein Schauspiel auf mythischer Grundlage, in: Dts. Volkst. 16, 1934, S. 573—79.

Arden of Feversham

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 22 [it.].

As You Like It

35 [frz.] SHAKESPEARE, G.: Comme il vous plaira. Comédie adaptée par J. Supervielle. P., N. R. Fr. 1935.

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 2. 8. 9. 10. 12. 13. 19 [dts.]. 21 (?) [dts.].

36 DEUTSCHBEIN, MAX: Sh's Kritik an Montaigne in «A. Y. L. I.», in: N. Mon. 5, 1934, S. 369—85.

STEIBÖMER, GUST.: [Siehe Nr. 161]

***37 WOLZOGEN, HANS VON:** Wie es Euch gefällt. Lustspiel von Sh., frei für die Naturbühne bearb. Bayreuth, Ellwanger. [1935.] (48 S.)

Comedy of Errors

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 1. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.]. 21 (?) [dts.].

***38 GSTETTNER, Hans:** Lebendiger Sh.! Die Bayerische Landesbühne spielt «Komödie der Irrungen», in: Völk. Beob. 14. 11. 34.

***39 LABINSKI, MARIANNE:** Sh's Komödie der Irrungen. Das Werk und seine Gestaltung auf der Bühne. Breslau, Diss., 1934. Breslau, Schles. Volks-Ztg. 1934. (99 S.) [Teildruck.]

Coriolanus

40 SHAKESPEARE, WILLIAM: Coriolanus. Ed. by V. de Sola Pinto. Lo., Macmillan. 1935. (176 S.)

41 SHAKESPEARE, WILLIAM: Coriolanus. Hrsg. von Hubert Hüsges. [Nebst] Wörterbuch. (= Westermann-Texte. Engl. R. 89. Braunschweig, Westermann. [1934.] (100, 15 S.)

42 SHAKESPEARE, WILLIAM: Coriolanus. Hrsg. von Martin Liening. (= Schöninghs engl. Schulausg. 68.) Paderborn, Schöningh. 1934. (128 S.)

43 SHAKESPEARE, WILLIAM: Coriolanus. For the use of schools condensed by Alfred Mohrbutter. (= Frz. u. engl. Schullektüre. NF. Kurze Lese-stoffe. 83.) Kiel, Lipsius u. Tischer. 1935. (75 S.)

44 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: La tragédie de Coriolan. Trad. de J. Derocquigny. P., Les Belles Lettres. 1934.

45 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Coriolan. Trad. librement de l'anglais de Shakespeare et adapté à la scène française par René-Louis Piachaud. (= La Petite Illustration. Revue hebdom. Nr. 661. Théâtre Nr. 341.) P., L'Illustration. 1934. (IV, 40 S.)

46 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Coriolan. Trad. librement de l'anglais de Shakespeare et adapté à la scène française par René-Louis Piachaud. Suivi d'un examen de cette tragédie. P., Calman-Lévy. 1934. (IV, VI, IV, 243 S.)

Rez.: RddxM. Jg. 104, T. 19, 1934, S. 211—15 (Louis Gillet).

47 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Coriolano. Tragedia in 5 atti. Traduzione di Carlo Rusconi. Torino, Soc. Edit. Internaz. 1934. (100 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 3. 7. 8. 10. 12. 13. 17 [dts.]. 19 [dts.].

***48 BAUMGARTEN, EDUARD:** Gemeinschaft und Gewissen in Sh's «Coriolan», in: DNS. 43, 1935, S. 363—84 u. 413—25.

***49 BARBEY, BERNARD:** Deux Sh et deux théâtres; «Coriolan» et «Richard III», in: La Rev. hébd. Jg. 43, 1934, T. 2, S. 491—99.

Cymbeline

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13.

***50 FRANK, HEINZ:** Weltblick aus heroischer Haltung. Sh's Cymbelin. Zu Falkenbergs Neuinszenierung in den Münchener Kammerspielen, in: Völk. Beob. Nr. 85 v. 26. 3. 34.

***51 WEHNER, JOSEPH MAGNUS:** Sh's Cymbelin. Falkenbergs Neuinszenierung in den Münchener Kammerspielen, in: MNN. Nr. 82 v. 25. 3. 34.

Edward III.

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 5. 22 [it.].

Hamlet

52 SHAKESPEARE, WILLIAM: *Hamlet*. Washington, National Home Library. 1935.

53 SHAKESPEARE, WILLIAM: *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. by Max J. Herzberg. (Golden key ser.) Boston and London, Heath. 1935. (199 S.)

54 SHAKESPEARE, WILLIAM: *Hamlet*, ed. by Sherman. NY., Macmillan. 1934. (249 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 6. 7. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.].

55 ALBACH, BEN.: Een Amsterdamsche Hamlet-opvoering onder de Fransche overheersching, in: *Tooneel*. 19, 1934, S. 186—88.

56 BROCK, J. H. E.: *The dramatic purpose of Hamlet*. Lo., Heffer. 1935. (55 S.)

57 CRAIG, HARDIN: *Hamlet's book*, in: *The Huntington Library Bull.* 6, 1934, S. 17—37.

58 CUMMINGS, HUBERTIS: *For Sh's Hamlet*, in: *Parrott Presentation Vol.*, S. 87—102. (Siehe Nr. 294.)

*59 DEUTSCHBEIN, MAX: «What is this quintessence of dust?» Eine Interpretation von *Hamlet* II, II, 315, in *ShJ.* 70, 1934, S. 89—100.

*60 DRAPER, JOHN W.: *Lord Chamberlain Polonius*, in: *ShJ.* 71, 1935, S. 78—93.

*61 DRAPER, JOHN W.: *Sh's Italianate courtier Osric*, in: *RLC.* 15, 1935, S. 289—97.

*62 DRAPER, JOHN W.: *Hamlet's schoolfellows*, in: *ESn.* 69, 1934/5, S. 350—66.

*63 DRAPER, JOHN W.: *Ophelia and Laertes*, in: *PhQ.* 14, 1935, S. 38—53.

*64 DRAPER, JOHN W.: *Queen Gertrude*, in: *RAA.* 12, 1934/5, S. 20—34.

65 DU PERRON, E.: *Bij en herlezing van Hamlet*, in: *Forum.* 3, 1934, S. 28—36.

66 HINRICHSSEN, O.: *Der verständliche unverstandene Hamlet*, in: *Schweiz. Archiv f. Neurologie u. Psychiatrie.* 31, 1932, S. 261—83 u. 32 (1932/3), S. 33—43. [Vgl. 71, 458.]

Rez.: *DL.* 36, 1933/4, S. 175—76 (Eug. Gürster).

*67 KLEIN, MAGDALENE: *Sh's dramatisches Formgesetz in seiner Bedeutung für die Schule; ein neuer Weg zu «Macbeth» und «Hamlet»*, in: *NMon.* 6, 1935, S. 487—98.

*68 KOCH, JOHN: *Zum Sh.-Text [Hamlet I, II, 108 ff.]*, in: *ESn.* 69, 1934/5, S. 208—11.

*69 NEBEL, C.: *Das Hamlet-Problem als Problem unserer Zeit*, in: *Der Türmer* 36, 1933/4, S. 57—59.

*70 PARROTT, THOMAS MARC: *Errors and omissions in the Griggs Facsimile of the 2 Q of Hamlet*, in: *MLN.* 49, 1934, S. 376—79.

*71 PAUL, HENRY N.: *Mr. Hugh's edition of Hamlet*, in: *MLN.* 49, 1934, S. 438—43.

*72 PAUL, HENRY N.: *Players' Quartos and Duodecimos of Hamlet*, in: *MLN.* 49, 1934, S. 369—75.

73 PICCOLI, RAFFAELLO: Poesia e vita spirituale. [Art. über Hamlet und Julius Caesar.] Bari, Laterza. 1934. (VII, 236 S.)

Rez.: Criterion. 14, 1934/5, S. 121—23.

74 RADIUS, EMILIO: Amici di mezzanotte: ... Giulietta, Amleto e Polonio, Otello, Jago e Desdemona ... Milano, Ceschina. 1933. (213 S.)

*75 SCHICK, JOSEPH: Corpus Hamleticum. Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. Abt. I, Bd. 4: Die Scharfsinnsproben. Tl. 1: Der fernere Orient. Lpz., Harrassowitz. 1934. (XII, 450 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 47, 1936, S. 11—18 (Erna Fischer). — MLR. 30, 1935, S. 520—21 (G. C. Moore Smith). — ShJ. 71, 1935, S. 117—18 (W. Keller).

*76 SCHÜCKING, L. L.: The churchyard-scene in Sh's Hamlet V, 1 an afterthought? in: RES. 11, 1935, S. 129—38.

*77 SCHÜCKING, L. L.: Der Sinn des Hamlet. Kunstwerk, Handlung, Überlieferung. Lpz., Quelle & Meyer. 1935. (VIII, 132 S.)

Rez.: NMon. 6, 1935, S. 431—32 (Paul Sievers, im Art.: «Ein neues Hamletbuch»). — ShJ. 71, 1935, S. 116—17 (W. Keller).

*78 STOLL, ELMER EDGAR: The date of «The Malcontent» [Marston]: a rejoinder, in: RES. 11, 1935, S. 42—50.

79 STOLL, ELMER EDGAR: Hamlet the man. (Engl. Ass. Bull. 91.) Lo., Milford. 1935.

*80 STONE, GEORGE WINCH. JR.: Garrick's long lost alteration of «Hamlet», in: PMLA. 49, 1934, S. 890—921.

*81 THORPE, CLARENCE D.: Thomas Hanmer and the anonymous essay on Hamlet, in: MLN. 49, 1934, S. 493—98.

*82 VORDIECK: Zum Sh.-Text: 1. Hamlet I, II, 108. 2. Winter's Tale II, I, 413 u. II, I, 140 ff., in: ESn. 69, 1934, S. 208—11.

*83 WEIGELIN, ERNST: Hamlets Verschiebung nach England. Ein Beitrag zur Hamletkritik, in: Archiv 167 (NF. 67), 1935, S. 193—200.

84 WEIGELIN, ERNST: Hamletstudien. Beiträge zur Hamletkritik. St., Metzler. 1934. (VIII, 113 S.)

Rez.: Archiv 166 (NF. 66), 1935, S. 297 (Al. Brandl). — DL. 37, 1934/5, S. 114 (Ant. Gabele). — Der Gral 29, 1934/5, S. 474—75 (Georg Karp). — ShJ. 71, 1935, S. 118—20 (W. Keller).

85 WILSON, JOHN DOVER: The Ms of Sh's Hamlet and the problems of its transmission. (Shakespeare Problems.) Vol. 1: The texts of 1605 and 1623. (XVII, 174 S.); Vol. 2: Editorial problems and solutions. (VI S., S. 175—435.) CUP. 1934.

Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 97—104 u. S. 129—37 (L. L. Schücking). — MLR. 30, 1935, S. 80—86 (W. W. Grey). — MP. 32, 1934/5, S. 202—03 (C. R. Baskerville). — Yale Rev. NS. 24, 1935, S. 618—22 (Tucker Brooke).

86 WILSON, JOHN DOVER: What happens in Hamlet. CUP. 1935. (342 S.)

87 WOLF, E. F. H.: De Hamlet-figuur in de Engelsche letterkunde, in: Wetenschapelyke Bladen (Haarlem), 1934, III, S. 97—106.

*88 YOUNG, KARL: The interpretation of a passage in Hamlet (I, II, 186—188), in: MLR. 30, 1935, S. 348—53.

1—2 *Henry IV*

89 SHAKESPEARE, WILLIAM: King Henry IV., P. 1. Ed. by Gge. Skil-lam. (French's Acting Edit.) Lo., French. 1933. (XIV, 75 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 107—09 (Elise Deckner).

90 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: König Heinrich IV. In neuer Fassung von Hans Rothe. [Als Ms. gedruckt.] Lpz., P. List. 1934. (141 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 7. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.] 23 [norw.].

91 ARNOLD, H.: Über Sh's «Heinrich IV.», in: Neue Mannheimer Ztg. 19. 1. 1934.

92 CLARK, C.: Falstaff and his friends. Shrewsbury, Wilding. 1935.

93 DELPY, E.: Heinrich IV. [Neue Bearbeitung von Hans Rothe, beide Teile an einem Abend.] Erstaufführung in Leipzig, in: Leipz. N. N. 12. 3. 34.

*94 ELSON, JOHN JAMES: The non-Shakespearian Richard II. and Sh's Henry IV., P. 1, in: SPh. 32, 1935, S. 177—88.

95 SHAKESPEARE NEU ÜBERSETZT: «Heinrich IV.», in: Neue Mannheimer Ztg. 22. 1. 34.

Henry V

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 7. 8. 10. 12. 13. 16.

96 LAW, ROBERT A.: Holinshed as source of «Henry V.» and «King Lear», in: Un. of Texas Studies in English 14, 1934, S. 38—44.

97 LINDSAY, PHILIP: King Henry V. Lo., Nicholson & Watson. 1934. (384 S.)

*98 OKERLUND, GERDA: The Q. version of «Henry V.» as a stage adaptation, in: PMLA. 49, 1934, S. 810—34.

1—2—3 Henry VI

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 10. 12. 13.

*99 KING, LUCILLE: 2 and 3 Henry VI — which Holinshed? in: PMLA. 50, 1935, S. 745—52.

*100 KING, LUCILLE: The use of Hall's «Chronicles» in the F and Q texts of Henry VI, in: PhQ. 13, 1934, S. 321—32.

Henry VIII

101 SHAKESPEARE, WILLIAM: The life of Henry VIII. Introduction and notes by Sebastiano Spina. [With] Explaining notes. (= Collana di classici stranieri.) Napoli, R. Pironti. [1934.] (132 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 8. 10. 12. 13. 16.

John

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13. 16.

102 MABBOTT, T. O.: The coinage in the first scene of Sh's King John, in: Notes & Queries 167, 1934, S. 57—58.

Julius Caesar

103 SHAKESPEARE, WILLIAM: Julius Caesar. Met verklarende aantekeningen voor school en huis door K. ten Bruggencate. 11^e druk. (= Of olden times and new.) Groningen (Batavia), J. B. Wolters. 1935. (VII, 108 S.)

104 SHAKESPEARE, WILLIAM: Julius Caesar, ed. by Marquis E. Shattuck. NY., Holt. 1934. (149 S.)

105 SHAKESPEARE, WILLIAM: Julius Caesar, ed. by Edith M. Ward. III. (Stratford Classics.) Chicago, Lyons and Carnahan. 1934. (248 S.)

106 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Giulio Cesare. Trad. e corred. di note ed introd. ad uso delle scuole medie a cura di Aldo Ricci. Nuova tiratura.

(=Capolavori stranieri tradotti e annot. ad uso delle scuole.) Firenze, G. C. Sansoni. 1934. (XVII, 103 S.)

107 [turk] SHAKESPEARE, WILLIAM: Jul Sezar. Terceme eden Mehmet Sukra. [Julius Caesar, in Turkish, new script.] Lo, Luzac. 1935. (77 S.)
Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 1. 4. 7. 8. 9. 10. 12. 13. 19 [dts.].

***108** ALTKAMP, INGEBORG: Die Gestaltung Caesars bei Plutarch und Shakespeare. Bonn, Diss. 1934 Würzburg, Mayr. 1933. (70 S.)

***109** MORSBACH, LORENZ: Sh's Caesarbild. (Studien z. Englischen Philologie. 88.) Halle a/S., Niemeyer. 1935. (32 S.)

Rez.: DNS. 43, 1935, S. 526 (Theo Horney).

PICCOLI, R.: Poesia e vita spirituale, siehe Nr. 73.

Lear

110 SHAKESPEARE, WILLIAM: The tragedy of King Lear. Ed. by J. S. H. Bransom. Oxford, Blackwell. 1934. (227 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 7. 8. 10. 12. 13. 17 [dts.]. 19 [dts.]. 20 [dts.].

***111** CARVER, P. L.: «Out of heaven's benediction to the warm sun» (II, II, 167—68], in: MLR. 29, 1934, S. 173—76.

***112** DORAN, MADELEINE: The Q of King Lear and Bright's shorthand, in: MP. 33, 1935/6, S. 139—57.

***113** FRANZ, WILHELM: Metrisch-Grammatisches zu Sh's King Lear, in: Angl. 59 (NF. 47), 1935, S. 391—93.

***114** GABELE, ANTON: Pathos, Pathetik und König Lear, in: DL. 36, 1933/4, S. 312—15.

115 GOTTLIEB, E.: Quellen zu Sh's König Lear, in: Freiburger Theaterblätter, 1933/4, S. 111—18.

***116** GRIESBACH, ILSE: Das tragische Weltgefühl als Gestaltungsprinzip in Thomas Hardy's Wessexroman, unter Hineinbeziehung Sh's in seiner Lear- und Macbeth-Periode. Marburger Diss. 1934. Bochum-Langendreer, Pöppinghaus. 1934. (IV, 79 S.)

***117** HEILBORN, E.: «König Lear» eine altsächsische Saga, in: Frankfurter Ztg. 28. 12. 34.

118 HUBLER, EDWARD: The verse lining of the 1 Q of King Lear, in: Parrott Present. Vol., S. 421—41. (Siehe Nr. 294.)

119 JESPERSEN, OTTO: A marginal note on Sh's language and textual crux in «King Lear», in: Linguistica (Copenhagen), 1933, S. 430—33.

LAW, ROBERT A.: Holinshed assource of . . . «King Lear», siehe Nr. 96.

120 MAC KEITHAN, D. M.: «King Lear» and Sidney's «Arcadia», in: Un. of Texas Studies in English 14, 1934, S. 45—49.

Love's Labour's Lost

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13. 21 ? [dts.].

***121** BOUGHNER, DANIEL C.: «Don Armado as a gallant», in: RAA. 13, 1935/6, S. 18—28.

***122** SORENSEN, FRED: «The Masque of the Muscovites» in «Love's Labour's Lost», in: MLN. 50, 1935, S. 499—501.

Lucrece

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 5. 8. 10. 12. 13.

Macbeth

123 SHAKESPEARE, WILLIAM: *Macbeth*, ed. by Harold T. Eaton. (Golden key ser.) Boston, Heath. 1934.

124 SHAKESPEARE, WILLIAM: *Macbeth*, ed. by French. NY., Macmillan. 1934. (214 S.)

125 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: *Macbeth*. Tragedia di Gugl. Shakespeare, nella traduzione di Giunio Bazzoni e Giacomo Sormani. Edizione annotata per le scuole da Manfredo Vanni. Premessa «La storia di Macbeth» raccontata da Walter Scott al suo nipotino. Milano, C. Signorelli. 1933. (83 S.)

126 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: *Macbeth*. Tragedia in cinque atti. Traduz. di Carlo Rusconi. Torino, Soc. Editr. Internaz. 1933. (68 S.)

127 [türk.] SHAKESPEARE, WILLIAM: *Makbet*. In Turkish, new script. Lo., Luzac. 1935. (79 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 1. 7. 8. 10. 12. 13. 17 [dts.]. 19 [dts.]. 20 [dts.].

*128 BRANDL, ALOIS: Zur Quelle des *Macbeth*, in: *ESn.* 70, 1935, S. 169—80.

*129 BROWN, BEATRICE DAW: Exemplum materials underlying *Macbeth*, in: *PMLA.* 50, 1935, S. 700—14.

*130 CURRY, WALTER C.: *Macbeth's* changing character, in: *JEGPh* 34, 1935, S. 311—38.

GRIESBACH, ILSE: Das tragische Weltgefühl ... Siehe Nr. 116.

*131 HOLTHAUSEN, F.: Zu *Macbeth* IV, II, 18, in: *Angl. Beibl.* 45, 1934, S. 309.

KLEIN, MAGDALENE: Sh's dramatisches Formgesetz ... Ein neuer Weg zu *Macbeth* ... Siehe Nr. 67.

*132 THALER, ALWIN: The «lost scenes» of *Macbeth*, in: *PMLA.* 49, 1934, S. 835—47.

Measure for Measure

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13. 17 [dts.]. 21? [dts.].

*133 BUDD, FREDERICK E.: Material for the study of the sources of Sh's «*Measure for Measure*», in: *RLC.* 11, 1931, S. 711—36.

*134 TRUMM, PETER: Maß für Maß. Neueinstudierung im Prinzregententheater [München], in: *Münch. N. N.* 24. 3. 35.

The Merchant of Venice

135 SHAKESPEARE, WILLIAM: *Merchant of Venice*. (New pocket classics.) NY., Macmillan. 1935. (215 S.)

136 SHAKESPEARE, WILLIAM: *The Merchant of Venice*. A comedy. Bearb. u. mit Erl. versehen von G. Ost. (= Langenscheidts neue Lesehefte. 100.) B., Langenscheidt. 1934. (83, 20 S.)

Rez.: *Angl. Beibl.* 45, 1934, S. 319.

137 SHAKESPEARE, WILLIAM: *The Merchant of Venice*. Edition prepared together with designs and illustrations by George Skillan. Lo., French. 1934. 4°. (77 S.)

Rez.: *Archiv* 167 (NF. 67), 1935, S. 140 (Al. Brandl).

138 SHAKESPEARE, WILLIAM: *The merchant of Venice*. Met verklarende aantekeningen voor school en huis door K. ten Bruggencate. 14^e druk. (Of olden times and new.) Groningen (Batavia), J. B. Wolters. 1935. (103 S.)

139 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Le Marchand de Venise. Comédie. Trad. de Shakespeare et adaptée par René-Louis Piachaud. (Ornée de 3 lith. orig. de Benj. Vautier.) Genève, Ciana. 1934. (109 S.)

140 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Il mercante di Venezia. Riduzione teatrale di Max Reinhardt. Traduzione italiana di Paola Ojetti Venezia, C. Ferrari. 1934. (85 S.)

141 [türk.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Venedik Taciri (Merchant of Venice.) In Turkish, new script. Lo., Luzac. 1935. (77 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 4. 7. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.]. 21? [dts.]

142 CERRUTI, ELIZABETH: «Der Kaufmann in Venedig», Sh. auf der Freilichtbühne, in: Berl. Tagbl. 1934, Nr. 351.

*143 DRAPER, JOHN W.: Usury in the Merchant of Venice, in: MP. 33, 1935/6, S. 37—47

*144 LALOY, LOUIS: Le Marchand de Venise, opéra en 3 actes . . . adaptation en vers de Miguel Zamacoïs . . . [Kritik der Aufführung im Théâtre de l'Opéra], in: RddxM., Per. VIII, T. 27, 1935, S. 218—22.

*145 LANG, CLEMENS: Sh's Kaufmann von Venedig — die Tragödie des Juden Shylock? in: Dts. Volkst., 1933, S. 962—65.

146 RICHTER, J.: Bühnenbild zum «Kaufmann von Venedig» auf der Drehscheibe und die Drehscheibe im allgemeinen, in: Bühnentechnische Rundschau 1934, S. 16.

147 ROSS, J. A.: A note on «The Merchant of Venice», in: Brit. Journal of Med. Psychology. 14, 1934, S. 303—11.

Rez.: Imago. Zs. für Anwendung d. Psychoanalyse. 51, 1935, S. 120—21 (E. Kris).

148 WALLEY, HAROLD R.: Sh's portrayal of Shylock, in: Parrott Presentation Vol., S. 213—42. (Siehe Nr. 294.)

Merry Wives of Windsor

149 [frz.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Les Joyeuses commères de Windsor. Trad. par F. Sauvage. P., Les Belles Lettres. 1935.

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 8. 10. 12. 13. 20 [dts.]. 21? [dts.].

150 CAMPBELL, OSCAR JAMES: The Italianate background of «Merry Wives of Windsor», in: Essays and studies in English and comparative Literature. Ann Arbor, Un. of Michigan Pr. 1932. (231 S.)

Rez.: MLN. 49, 1934, S. 51—53 (Allan H. Gilbert).

CLARK, C.: Falstaff and his friends, siehe Nr. 92.

A Midsummer Night's Dream

151 SHAKESPEARE, WILLIAM: A Midsummer night's Dream. (New pocket classics.) NY., Macmillan. 1935. (190 S.)

152 SHAKESPEARE, WILLIAM: A midsummer night's dream. Ed. by C. Aldred. Introd. by Walter de La Mare. (Scholar's libr.) Lo., Macmillan. 1935. (169 S.)

153 SHAKESPEARE, WILLIAM: A midsummer night's dream. Annotato da Ada Prospero. (= Scrittori inglesi e americani commentati per le scuole.) Torino, Soc. Editr. Internaz. 1934. (139 S.)

154 SHAKESPEARE, William: A midsummer night's dream [with foreword by Max Reinhardt; ill. with scenes from the photoplay]. NY., Grosset. 1935. (91 S.)

155 [engl. u. it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Sogno d'una notte d'estate. (A midsummer night's dream.) Versione col testo a fronte di Giulia Celenza. Introd. e note di Gian Napol. Giordano-Orsini, e un profilo di Giulia Celenza di Mario Praz. (= Biblioteca Sansoniana straniera. Nr. 73) Firenze, G. C. Sansoni. 1934. (XXXIII, 233 S.)

156 [norw.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Ein midsumarnatt draum. I norsk umskrift ved Henrik Rytter. Oslo, Det Norske Samlaget. 1934. (84 S.) Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 1. 7. 8. 9. 10. 12. 13. 19 [dts.]. 21? [dts.].

*157 GABELE, A.: Das Schicksal in Sh's «Sommernachtstraum», in: DL. 37, 1934/5, S. 28—30.

*158 HERZOG, F. W.: Eine neue Musik zum «Sommernachtstraum», in: Die Musik. 27, 1934/5, S. 110.

*159 KELLER, WOLFGANG: Die Entstehung des «Sommernachtstraums», in: Anglia 59 (NF. 47), 1935, S. 376—84.

*160 KRAUSE, GERHARD: Sh als Opernfigur. («Ein Sommernachtstraum» von Ambroise Thomas, Aufführung in Nizza), in: Signale für die musikalische Welt. 92, 1934, S. 99.

*161 STEINBÖMER, GUSTAV: Drei Sh-Lustspiele [Sommernachtstraum; Wie es Euch gefällt; Was Ihr wollt], in: Münch. N. N. 23. 10. 34.

Much Ado About Nothing

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.]. 21? [dts.].

*162 GAW, ALLISON: Is Sh's *Much Ado* a revised earlier play? in: PMLA. 50, 1935, S. 715—38.

*163 PAGE, NADINE: Beatrice: My Lady Disdain, in: MLN. 50, 1935, S. 494—99.

*164 WEHNER, JOSEPH MAGNUS: Shakespeare: «Viel Lärm um nichts.» Das Staatsschauspiel [München] eröffnet sein Spieljahr, in: Münch. N. N. 20. 9. 34.

Othello

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 7. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.].

*165 BECKINGHAM, C. F.: Othello and «Revenge for Honour», in: RES. 11, 1935, S. 198—200.

*166 CAMERON, KENNETH WALTER: The text of «Othello»: an analysis, in: PMLA. 49, 1934, S. 762—96.

167 CAVALLI, ENRICO: La gelosia di Otello. (Con una lettera di Carl-Andrea Rossi.) Loano, Tip. G. Olocco. 1934. (24 S.)

*168 DRAPER, JOHN W.: Desdemona: a compound of two cultures, in: RLC. 13, 1933, S. 337—51.

*169 FRENCH, J. MILTON: Othello among the anthropophagi, in: PMLA. 49, 1934, S. 807—9.

*170 GÜNTHER, A. E.: Othello, Krieger und Sippe, in: Dts. Volkst. 15, 1933, S. 1026—30.

*171 MANDIN, LOUIS: Le problème de la perle d'Othello, in: MdFr. 253, 1934, S. 220—22; siehe dazu ibid. 256, 1934, S. 210—16 u. S. 648.

RADIUS, EMILIO: Amici di mezzanotte, siehe Nr. 74.

*172 STOLL, ELMER EDGAR: Oedipus and Othello: Corneille, Rymer and Voltaire, in: RAA. 12, 1934/5, S. 385—400.

- 173 STRACHEY, LYTTON: Characters and commentaries [Mit. einem unvollendeten Essay über «Othello»] Lo, Chatto and Windus. 1933.
 Rez.: La Nuova Antologia. 375, 1934, S. 319 (Salvatore Rosati).

Pericles

- 174 [it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Pericle, principe di Tiro Tragicommedia in cinque atti. (Nuova traduz. di Diego Angeli.) (= Teatro di Sh. 37.) Milano, Treves. 1933 (184 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 8. 10. 12. 13.

Phoenix and Turtle

Ausg. siehe Nr. 8.

Prodigal Son

Übers. siehe Nr. 22 [it.].

- *175 MICHEL, KURT: Das Wesen des Reformationsdramas, entwickelt am Stoff des verlorenen Sohnes. Gießen. Diss. 1934. Duren, Spez.-Diss.-Buchdr. 1934. (34 S.)

Richard II

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 7. 8. 10. 12. 13. 16.

- ELSON, JOHN JAMES: The non-Shakespearian Richard II ...
 Siehe Nr. 94.

Richard III

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.].

- BARBEY, BERNARD: Deux Shakespeare et deux théâtres: ...
 Richard III. Siehe Nr. 49.

- *176 BEGG, EDLEEN: Sh's debt to Hall and to Holinshed in Richard III,
 in: SPh. 32, 1935, S. 189—96.

- 177 LINDSAY, PHILIP: Tragic king: Richard III. NY., McBride. 1934.
 (XXXII, 320 S.)

Romeo and Juliet

- 178 SHAKESPEARE, WILLIAM: The tragedy of Romeo and Juliet; ill.
 by Sylvain Sauvage. NY., Heritage Pr. 1935.

- 179 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: (Romeo und Julia.) Die erste deutsche Romeo-Übersetzung (von Simon Grynaeus). Hrsg. von Ernst Heinrich Mensel ... [Mit ein. Faks.] (= Smith College Studies in mod. Lingu. Vol. 14.) Northampton (Mass.), Smith Coll. 1933. (IV, II, XXVIII, 88 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 109—12 (Elisa Deckner). — Archiv 167, 1935, S. 298 (M. J. Wolf). — ShJ. 70, 1934, S. 148—49 (Hanna Hecht).

- 180 [norw.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Romeo og Julia. I norsk umskrift ved Henrik Rytter. Oslo, Det Norske Samlaget. 1934. (114 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 7. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.].

- 181 BETTELONI, VITTORIO: La storia di Giulietta e Romeo. Con una «avvertenza» sul museo Shakespeariano di Gianfranco Betteloni. Verona, Cabianca. 1934. (82 S.)

- 182 KÜRY, HANS: Simon Grynaeus von Basel, 1725—99, der erste deutsche Übersetzer von Sh's Romeo und Julia. (= Basler Beiträge z. dts. Literatur- u. Geistesgeschichte. Bd. 2.) Zürich. 1935. (VIII, 84 S.)

RADIUS, EMILIO: Amici di mezzanotte ... siehe Nr. 74.

Sir Thomas More

Ausg. siehe Nr. 5. [10. 12. 13?]

*183 COLLINS, D. C.: On the date of Sir Thomas More, in: RES. 10, 1934, S. 401—11.

Sonnets

184 SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonnets. [Druck der Shakespeare Head Press.] Lo., Basil Blackwell. 1934. (163 S.)

185 [engl. u. dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonette (Sonnets). Deutsch von Rich. Flatter. W., Saturn-Verlag. 1934. (165 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 117—18 (W. Fischer). — DL. 36, 1933/4, S. 671—72 (Art. «Das Wunder Shakespeare»). — LZbl. 85, 1934, S. 457 (E. Muhlbach). — ShJ. 70, 1934, S. 138 (W. Keller).

186 [span.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Sonetos. Prologo, traducción y notas por Luis Astrana y Marín. (= Colección Breviarios.) Madrid, M. Aguilar. 1933. (192 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 5. 8. 10. 12. 13.

187 ACHESON, ARTHUR: Sh's sonnet story, 1592—1598. Restoring the sonnets written to the Earl of Southampton to their original books and correlating them with personal phases of the sonnet period; with documentary evidence identifying Mistress Davenant as the Dark Lady. — With an appendix, including a monograph on the Crosse Inn and the Tavern of Oxford. By E. Thurlow Leeds. (A new edition.) Lo., Quaritch. 1934. (XXXI, 680 S.)

*188 DANNENBERG, F.: Sh's Sonette: Herkunft, Wesen, Deutung, in: ShJ. 70, 1934, S. 37—64.

189 DECROOS, J.: Sh's Sonnetten en Albert Verwey's «Van de Liefde die Vriendschap heet», in: Leeuvense Bijdragen 25, 1934.

*190 KAHN, LUDW.: Sh's Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern u. Lpz., Gotthelf Verlag. 1935. (122 S.) — Als Berner Diss., Straßburg, Heitz & Co. 1934. (IV, 123 S.)

*191 KAHN, LUDW.: Ludwig Tieck als Übersetzer von Sh's Sonetten, in: GR. 9, 1934, S. 140—42.

192 ODIERNO DE LORENZO, ANNA: I canti di Sh. (= Biblioteca di cultura moderna. Nr. 240.) Bari, G. Laterza. 1933. (122 S.)

193 PHILIPS, G. W.: Sunlight on Sh's Sonnets. Lo., T. Butterworth. 1935. (202 S.)

194 RENDALL, GERALD H.: Personal clues in Sh poems and sonnets. Lo., Lane. 1934. (211 S.)

*195 VAGANAY, HUGUES: Les sonnets élizabéthains, in: RLC. 14, 1934, S. 333—37.

WUNDER SHAKESPEARE, DAS: siehe Nr. 185, Rez.

The Taming of the Shrew

196 [fr.] SHAKESPEARE, WILLIAM: La Mégère apprivoisée. Adaptation de P. Delair. P., Libr. Théâtrale. 1934. (141 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 3. 8. 10. 12. 13. 20 [dts.]. 21? [dts.].

*197 MAXWELL, BALDWIN: (Fletcher's) «Woman's prize, or The tamer tamed», in: MP. 32, 1934/5, S. 353—63.

*198 TRUMM, PETER: Der Widerspenstigen Zähmung. Neu inszeniert im [Münchener] Residenztheater, in: Münch. N. N. 30. 9. 35.

The Tempest

199 SHAKESPEARE, WILLIAM: The tempest. By Mabel A. Bessey. New ed. (Riverside literature ser.) Boston, Houghton. 1934. (108 S.)

200 [engl. u. it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: La tempesta Traduzione col testo a fronte di Giuseppe S. Gargano. Introd. e note a cura di Guido Ferrando. (= Biblioteca Sansoniana straniera. Nr. 71.) Firenze, G. C. Sansoni. 1933. (XL, 187 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 7. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.].

*201 GSTETTNER, HANS: Des großen Zauberers letztes Werk: Sh., Der Sturm [Hans Schweikarts Neuinszenierung im Münchener Residenztheater], in: Volk. Beob. 23. 12. 35.

*202 WEHNER, JOSEPH MAGNUS: Sh's «Der Sturm»; die Weihnachtsgabe des Residenztheaters [München], in: Munch. N. N. 23. 12. 35.

Timon of Athens

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13.

*203 DRAPER, JOHN W.: The theme of «Timon of Athens», in: MLR. 29, 1934, S. 20—31.

Titus Andronicus

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13.

*204 MC KERROW, R. B.: A note on Titus Andronicus, in: Libr. IV S. 15, 1934, S. 49—53.

Troilus and Cressida

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13. 17 [dts.]. 20 [dts.].

205 BATCHELDER, MERRITT C.: The Elizabethan elements in Sh's Troilus and Cressida. Doctoral Diss. Univ. of Iowa. 1934.

*206 FRIES, KARL: Zu Sh's «Troilus and Cressida», in: Archiv 165 (NF. 65), 1934, S. 80—81.

207 GORDON, R. K.: The story of Troilus. Lo., Dent. 1934. (402 S.)

208 HENDERSON, W. B. DRAYTON: Sh's Troilus and Cressida yet deeper in its tradition, in: Parrott Present Vol., S. 127—56. (Siehe Nr. 294.)

*209 KIRBY, THOMAS A.: A note on «Troilus» II, 1298, in: MLR. 29, 1934, S. 67—68.

*210 DE SELINCOURT, ERN.: Oxford lectures on poetry [S. 78—105 über «Troilus and Cressida»]. Oxford, Clarendon Pr. 1934. (256 S.)

Twelfth Night

*211 [dts.] SHAKESPEARE, WILLIAM: Viola. Oper in einem Vorspiel und drei Aufzügen, frei nach Sh's «Was Ihr wollt», von Oscar Widowitz. Musik von Hanns Holenia. Mainz, B. Schott's Söhne. [1935.] (86 S.)

212 [engl. u. it.] SHAKESPEARE, WILLIAM: La notte dell' Epifania o Quel che volete. Versione col testo a fronte, introd. e note a cura di Aurelio Zanco. (= Biblioteca Sansoniana straniera. Nr. 72.) Firenze, G. C. Sansoni. 1934. (LIX, 206 S.)

213 [türk.] SHAKESPEARE, WILLIAM: On İkinci Gece. (Twelfth Night.) In Turkish, new script. Lo., Luzac. 1935. (91 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 4. 7. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.]. 21 ? [dts.].

*214 DICKINS, BRUCE: Two Queries on «Twelfth Night» I, III, 92 ff. and II, III, 22 ff., in: MLR 29, 1934, S. 67.

*215 DRAPER, JOHN W.: Olivia's Household, in: PMLA. 49, 1934, S. 797—806

STEINBÖMER, GUST.: Drei Sh.-Lustspiele: ... «Was Ihr wollt», siehe Nr. 161.

*216 WRIGHT, LOUIS B.: A conduct book for Malvoglio, in: SP. 31, 1934, S. 115—32.

Two Gentlemen of Verona

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 8. 10. 12. 13. 21? [dts.].

217 DELPY, E.: «Zwei Herren aus Verona.» Neufassung von Hans Rothe in Leipzig, in: Leipz. N. N. 6. 11. 34.

Two Noble Kinsmen

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 5. 10. 12. 13. 22 [it.].

*218 HART, ALFRED: Sh. and the vocabulary of the «Two Noble Kinsmen», in: RES. 10, 1934, S. 274—87

Venus and Adonis

219 SHAKESPEARE, WILLIAM: Venus and Adonis. Ill. by Rockwell Kent. Rochester (NY.), Leo Hart. 1934 (80 S.)

Ausg. u. Übers. siehe noch Nr. 5. 8. 10. 12. 13.

Winter's Tale

Ausg. u. Übers. siehe Nr. 1. 7. 8. 10. 12. 13. 19 [dts.] 20 [dts.]. 23 [norw.].

*220 GSTETTNER, HANS: Sh's «Wintermärchen». Neuinszeniert im Schauspielhaus [München], in: Völk. Beob. 7. 1. 35.

*221 KOCH, JOHN: Zum Sh.-Text [W. T. II, I, 413 u. II, I, 140 ff.], in: ESn. 69, 1934/5, S. 208—11. Vgl. Nr. 68.

VORDIECK: Zum Sh.-Text, siehe Nr. 82.

*222 WEHNER, JOSEPH MAGNUS: Sh's Wintermärchen. Neueinstudiert in den Kammerspielen [München], in: Münch. N. N. 7. 1. 35.

V. SHAKESPEAREANA.

223 ADAMS, JOS. QUINCY and PAUL PHILIPPE CRET: The Folger Sh. Library, Washington. Washington. 1933. (IV, 39 S.)

224 ADAMS, JOS. QUINCY: A life of W. Sh. (Student's edit.) Lo., Constable. 1935. (561 S.)

*225 ADAMS, PAUL: Sh. als politischer Dichter, in: Dts. Volkst. 15, 1933, S. 945—53.

226 AGATE, JAMES: The English dramatic critics, 1660—1932. An anthology. Lo., A. Barker. 1933. (XII, 370 S.)

Rez.: ESn. 59, 1934/5, S. 257—59 (Fred T. Wood).

*227 ALK, SANFORD CHARLES: Johann Sebastian Bach und Sh. (Übers. von Fr. Müller), in: Zs. f. Musik. 102, 1935, S. 132—34. Vgl. Nr. 386.

*228 ALLEN, NED BLISS: The sources of John Dryden's comedies. = Publications. Un. of Michigan. Language and Literature. 16.) Ann Arbor, (U. of M. Pr. 1935. (XVIII, 298 S.)

229 ALLEN, PERCY: Anne Cecil, Elizabeth and Oxford. A study of relations between these three, with the Duke of Alençon added; based mainly upon internal evidence, drawn from . . . and from various Sh-n plays and poems. Lo., Archer. 1934. (XVII, 268 S.)

230 ALLEN, PERCY: The plays of Sh. and Chapman in relation to French history. 1933. (339 S.)

231 AMIET, W. A : A Shakespeare or two. Lo., Australian Book Co. 1935.

***232 ANDERS, ERIKA:** Sh. auf der deutschen Bühne 1933/4. Im Auftrag von Ernst Leopold Stahl bearbeitet, in: ShJ. 71, 1935, S. 148—201.

233 ANGELI, DIEGO: La vita di Guglielmo Sh. Milano, Treves. 1934. (VIII, 295 S.)

***234 APOLLONIO, MARIO:** Storia della Commedia dell' Arte. Roma, «Augustea» 1933. (364 S.)

235 AUSLÄNDER, JOS.: Will Shakespeare. NY., John Day. 1934.

236 BAESECKE, ANNA: Das Schauspiel der englischen Komödianten in Deutschland Seine dramatische Form und seine Entwicklung. (= Studien z. engl. Philologie. H. 87.) Halle a/S., Niemeyer. 1935. (XIII, 154 S.)

237 BALDWIN, T. W.: A note upon Sh's use of Pliny, in: Parrott Present. Vol., S. 157—82. (Siehe Nr. 294.)

238 BARRETT, W. P.: Chart of plays, 1584—1623. Publ. under the auspices of the Sh. Assoc. CUP. 1934 (39 S.)

Rez.: ShJ. 70, 1934, S. 135 (W. Keller).

239 BASKERVILLE, C. R. [a. o.]: Elizabethan and Stuart plays. NY., Holt. 1934. (X, 1660 S.)

240 BATESON, F. W.: English poetry and the English language; an experiment in literary history. NY., Lo., OUP. 1934. (VII, 129 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 245—49 (Herm. Heuer). — DLZ. 56 (3. F. 6.), 1935, Sp. 1867—70 (Walt. Hübner). — MP. 33, 1935/6, S. 87—91 (M. E. Prior). — RES. 11, 1935, S. 494—96 (James R. Sutherland).

***241 BAUDISSIN, GRAF WOLF:** [Brief an K. Elze über die Vollendung der Schlegel-Tieckschen Sh.-Übersetzung] mitgeteilt von H. v. Langermann, in: ShJ. 71, 1935, S. 107—109.

***242 BAUMGARTEN, EDUARD:** Amerikanische Philosophie und deutscher Glaube, in: ZFEU. 33, 1934, S. 96—102.

243 BERGER, EVA: Der katholische Monch im englischen Drama von Sh. bis zum Jahre 1642. Phil. Diss. Wien. 1933. [gedruckt?].

***244 BERTI, LUIGI:** Il destino di Charles Lamb, in: La Cultura. 13, 1934, S. 148—50.

***245 BIBLIOGRAPHIE,** Kulturwissenschaftliche, zum Nachleben der Antike. In Gemeinschaft mit Fachgenossen bearbeitet von Hans Meier, Richard Newald, Edgar Wind. Hrsg. von der Bibliothek Warburg. Bd. 1: Die Erscheinungen des Jahres 1931. Lpz., B. G. Teubner. 1934. (XXVIII, 333 S.)

Rez.: ZAAAllgK. 29, 1935, S. 160—62 (Hans Hecht).

246 BLASSNECK, M.: Frankreich als Vermittler englisch-deutscher Einflüsse im 17. u. 18. Jh. 1934. (181 S.)

***248 BOLTE, JOHANNES:** Von Wanderkomödianten und Handwerker-spielen des 17. u. 18. Jh., in: Sitzungsber. Preuß. Akad. d. Wiss. Phil. Kl. 1934 (Nr. 19), S. 446—87.

***249 BORCHERDT, HANS HEINRICH:** Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Lpz., J. J. Weber. 1935. (III, 206 S.)

Rez.: D. Dts. Drama in Gesch. u. Gegenw. 7, 1935, S. 247.

*250 BOWERS, FREDSON THAYER: The audience and the revenger of Elizabethan tragedy, in: SP. 31, 1934, S. 160—75.

251 BRADBROOK, MURIEL CLARA: Themes and conventions of Elizabethan tragedy. NY., Macmillan. 1935. (VIII, 275 S.)

Rez.: MP. 33, 1935/6, S. 202—6 (Gorley Putt).

252 BRANDL, ALOIS: Geschichte auf der Bühne. Theater und Wahrheit bei Sh., in: Berl. Tagblatt 1935, Nr. 289.

*253 BRAUMÜLLER, WOLF: Die dramatische Produktion der Gegenwart [Sh. passim], in: DNL. 35, 1934, S. 437—39.

*254 BRAUN, KARL OTTO: Die Szenenführung in den Shakespeareschen Historien. Ein Vergleich mit Holinshed und Hall. Berlin. Diss. 1935. Würzburg, Mayr. 1935. (176 S.)

255 BRIDGEWATER, H.: A criticism of the «Oxford» theory of the authorship of Sh., in: Baconiana 21, 1932—34, S. 199—207.

256 BROOKE, IRIS: English costume of the 17th century, drawn and described. Lo., Black. 1934.

*257 BROWN, HUNTINGTON: The classical tradition in English literature: a bibliography, in: Harvard Studies and Notes in Philology and Literature. Vol. 18, 1935, S. 7—46.

258 BROWNING, ANDREW: The age of Elizabeth. Lo., Nelson 1935. (303 S.)

259 BUCHHEIT, GERT: Sh. in der Gegenwart, in: Germania (Berlin), 1934, Nr. 314.

Rez.: DL. 37, 1934/5, S. 206.

*260 BUDD, F. E.: Sh., Chaucer and Harsnett, in: RES. 11, 1935, S. 421 bis 429.

261 BUSH, DOUGLAS: Mythology and the Renaissance tradition in English poetry. Lo., Milfort. 1932. (VIII, 360 S.)

Rez.: MLR. 30, 1935, S. 228—29 (G. D. Willicock). — RES. 11, 1935, S. 214—18 (E. Bensley).

262 BYRNE, M. ST. CLARE: Elizabethan life in town and country. 2nd rev. ed. Lo., Methuen. 1934. (317 S.)

263 CHAMBERS, E. K.: Sh.: a survey. 2nd impr. Lo., Sidgwick & T. 1935. (325 S.)

264 CHESTERTON, A. K.: Brave enterprise. A history of the Sh. Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon. Lo., J. Miles. 1934. (62 S.)

265 CLARK, CUMBERLAND: Sh. and home life. Lo., Williams & N. 1935. (256 S.)

266 CLARK, CUMBERLAND: Sh. and national charakter. Lo., Williams & N. 1934. (308 S.)

267 COMEDIES, FIVE ELIZABETHAN. Ed. with an introd. by A. K. MacIlwraith. Lo., OUP. 1934. (XX, 308 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 276 (W. Fischer).

268 COMEDIES, FIVE PRE-SHAKESPEAREAN. (Early Tudor Period.) Ed. with an introd. by Frederic S. Boas. Lo., OUP. 1934. (XVIII, 343 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 276 (W. Fischer).

*269 CONNES, GEORGES: Encore cinq ans de travaux oxfordiens, in: RAA. 11, 1933/4, S. 193—207.

270 CONNES, GEORGES: *Etat présent des études Shakespeariennes*. P. 1932.

Rez.: *La Critica* 32, 1934, S. 396 (Bened. Croce). — *ESs.* 16, 1934, S. 34—36 (J. Kooistra).

271 CUNNINGHAM, CORNELIUS C.: *Persuasive factors in Shakespearean address*. Doctoral dissert., Un. of Iowa. 1934

272 DANNENBERG, FRIEDRICH: *Das Erbe Platons in England bis zur Bildung Lylys. Stufen einer Spiegelung.* (= *Neue Forschung. Arbeiten zur Geistesgeschichte d. germ. u. rom. Völker* 13.) B., Junker u. Dunnhaupt. 1933. (246 S.)

Rez.: *ShJ.* 71, 1935, S. 126—27 (W. Keller).

273 DAVID, RICHARD: *The Janus of poets: the dramatic value of Sh's poetry, both good and bad.* CUP 1935. (154 S.)

274 DAVIS, ESTELLE H. and EDWARD STASHEFF: *Shakespearean nights; unified arrangements of interwoven scenes.* NY., Bass Publ 1935. (256 S.)

*275 DAWSON, GILES E.: *An early list of Elizabethan plays*, in: *Libr.* IV. S., 15, 1935, S. 445—56.

*276 DEETJEN, WERNER: *Die 70. Hauptversammlung der Deutschen Sh.-Gesellschaft zu Weimar*, in: *ShJ.* 70, 1934, S. 1—8.

277 DEETJEN, WERNER: *71. Hauptversammlung der Deutschen Sh.-Gesellschaft zu Weimar*, 22.—23. 4. 35, in: *ShJ.* 71, 1935, S. 5—10

*278 DELATTE, F.: *Le théâtre élizabéthain à propos d'une publication récente*, in: *RAA.* 11, 1933/4, S. 385—409. [Vgl. 71, 430.]

*279 DEUTSCHBEIN, MAX: *Die Bedeutungsentwicklung von «road» bei Sh.*, in: *Angl.* 59 (NF. 47), 1935, S. 368—75.

280 DOUGLAS, MONTAGU W.: *Lord Oxford was «Shakespeare»*. A summing up. With an introduction by C. G. H. Rendall 2nd ed., considerably amended, and including the «Welbeck» and «Ashbourne» portraits; and illustrations of the De Vere country by the author. Lo., Rich and Cowan. 1934. (192 S.) [1. Aufl. siehe 70, 558.]

*281 DRAPER, JOHN W.: *Court versus country in Sh's plays*, in: *JEGPh.* 33, 1934, S. 222—32.

*282 DRAPER, JOHN W.: *Mistaken identity in Sh's comedies*, in: *RAA.* 11, 1933/4, S. 289—97.

283 DREW, ALFRED: *Peeps into Sh.* Lo., Collins. 1935.

284 DU BOIS, A. E.: *Sh. and nineteenth-century drama*, in: *EHL.* 1, 1934, S. 163—96.

*285 ECKHARDT, EDUARD: *Deutsche Bearbeitungen alterer englischer Dramen*, in: *ESn.* 68, 1933/4, S. 195—208.

286 EDER, BEATRICE: *Grillparzers Verhältnis zur englischen Literatur.* Wiener Diss. 1934. [Gedruckt?]

*287 EGE, FRIEDRICH: *Gösta Ekmans Hamlet*, in: *ShJ.* 70, 1934, S. 101—103.

*288 EICHLER, ALBERT: *Taktumstellung und schwebende Betonung*, in: *Archiv* 165 (NF. 65), 1934, S. 187—98.

289 ELIOT, T. S.: *Elizabethan essays.* Lo., Faber. 1934. (195 S.)

290 ELSON, J. J.: *The Wits, or, Sport upon Sport.* (= *Cornell Studies in English.* vol. 18.) Lo., Milford; Ithaca, Cornell Un. Pr. 1932. (XIII, 440 S.)

Rez.: *RES.* 10, 1934, S. 358—62 (Arth. Tillotson).

291 ENTHÜLLUNGEN, SELTSAME. Leibniz' Tod, von Herm. Hiller. — Beethovens Tod, von Elly Ziese. — Shakespeares Schädel, von Max Meiner. Großdeuben, Meiner. 1933. (43 S.)

***292** ERDMANN, HANS HUGO: Forderung zum nationalen Drama [Sh. passim], in: DNL. 35, 1934, S. 260—69.

***293** ERNST, PAUL: Tagebuch eines Dichters [S. 22—27: «Sh. und das deutsche Drama»]. München, Albert Langen-Georg Müller. 1934. (353 S.)
Rez.: Berl. Tagblatt 4. 8. 34.

294 ESSAYS IN DRAMATIC LITERATURE. The Parrott Presentation Volume, by pupils of Prof. Thomas Marc Parrott of Princeton Univ., publ. in his honour. Ed. by Hardin Craig. Princeton (NJ), Princeton UP. 1935. (470 S.)

Rez.: DLZ. 57, 1936, S. 579—83 (Paul Meißner).

295 FARJEON, HERBERT: Sh. treasury. NY., Random House. 1934.

296 FECHTER: Geheimnis der Sh.-Wirkung, in: Der Züchter. Zs. f. theoret. u. angew. Genetik. 6, 1934, H. 37, S. 8.

297 FEELEY, JOSEPH MARTIN: Decyphering Sh; worksheets in the Shakespearean cypher. Rochester (NY.), [Selbstverlag]. 1934.

298 FOXTON, W.: Sh garden and wayside flowers; with appropriate quotations for every flower. Lo., Larby. 1935. (37 S.)

***299** FRASURE, LOUISE D.: Sh's constables, in: Angl. 58 (NF. 46), 1934, S. 384—91

***300** FRIEDLÄNDER, ERNST: Kontrast und Gleichförmigkeit im alteren englischen Drama. Breslauer Diss. 1934. Ohlau i/Schl., Eschenhagen. 1934. (VI, 46 S.)

301 GEBERT, CLARA: An anthology of Elizabethan dedications and prefaces. Lo., Milford; Philadelphia, Un. of Pennsylv. Pr. 1934 (X, 302 S.)

Rez.: MLR. 29, 1934, S. 493—94 (C. J. Sisson).

***302** GELHARD, JOS.: Sh. in der deutschen höheren Schule, in: DNS. 43, 1935, S. 174—82.

***303** GILBERT, ALLAN H.: Logic in the Elizabethan drama, in: SP. 32, 1935, S. 527—45.

***304** GILBERT, ALLAN H.: Seneca and the criticism of Elizabethan tragedy, in: PhQ. 13, 1934, S. 370—81.

305 GIORDANO-ORSINI, G. N.: Nuovi orientamenti della filologia shakespeariana. (S.-Abdr. aus: Civiltà moderna. 4, 1932.) Firenze. 1932. (46 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 274—75 (Leo L. Schücking).

306 GLYN, MARGARET H.: About Elizabethan virginal music and its composers. (Music in the days of Sh.) New issue, embodying recent discoveries. Lo., W. Reeves. 1935. (158 S.)

307 GORDON, NEIL: The Sh. murders. Lo., Barker. 1934. (249 S.)

308 GRANVILLE-BARKER, HARLEY AND G. B. HARRISON: A companion to Sh. studies. CUP.; NY., Macmillan. 1934. (X, 408 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 105—09 (George Skillan). — MLR. 30, 1935, S. 75—80 (Hazelton Spencer). — RAA. 12, 1934/5, S. 62—64 (Em. Legouis). — RES. 11, 1935, S. 93—96 (E. K. Chambers). — RLC. 14, 1934, S. 568—69. — ShJ. 70, 1934, S. 134—35 (W. Keller).

***309** GRANVILLE-BARKER, HARLEY: The study of drama. (Cambridge Miscellany. 16.) CUP. 1934. (93 S.)

*310 GREGOR, JOS : Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters. Mit 136 Kupfertiefdruckbildern. Wien, Phaidon-Verlag. 1935. (680 S.)

*311 GROSSE, FRANZ: Das englische Renaissancedrama im Spiegel zeitgenössischer Staatstheorien. (= Sprache u. Kultur der germ.-roman. Völker. A: Angl. Reihe. Bd. 18.) Breslau, Priebatsch. 1935. (IX, 95 S.)

312 GÜNTHER, A.: Der Mann, der Sh. hieß, in: Chemnitzer Tagblatt, 28. 10. 34.

313 GÜNTHER, A.: Der Mann, der Sh. war, in: Leipz. Tageszeitg. 7. 10. 34.

*314 HALLWACHS, WOLFGANG: Siebzig Jahre Sh.-Gesellschaft, in: ZFEU. 33, 1934, S. 263—64.

315 HAPPICH: Sh's Einfluß in Deutschland und Wilh. Raabes Beziehungen zu Sh. [Vortrag in der Ortsgruppe Freiburg i/S. der Raabe-Ges.; Bericht darüber in: Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilh. Raabes. 24, 1934, S. 99.]

*316 HARBAGE, ALFRED: Elizabethan and 17th century play manuscripts, in: PMLA. 50, 1935, S. 687—99.

317 HARRIS, FRANK: The man Sh., and his tragic life-story. (= Boni-books. 35.) NY., A. & C. Boni. 1935. (440 S.)

318 HART, ALFRED: Sh. and the homilies and other pieces of research into the Elizabethan drama OUP. 1934. (291 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 112—16 (Ph. Aronstem). — MLR. 30, 1935, S. 552 (C. J. Sisson). — ShJ. 71, 1935, S. 110—11 (W. Keller).

*319 HART, ALFRED: Acting versions of Elizabethan plays, in: RES. 10, 1934, S. 1—28.

*320 HAUPTMANN, GERHART: Das Drama im geistigen Leben der Völker (Rede), in: Die neue Rundschau. 45, 1934, S. 449—54.

321 HAY, HENRY HANBY: As Shakespeare was: a drama. Lo., Mathews & M. 1934. (190 S.)

*322 HAZARD, PAUL: Farces et farceurs au temps de la Renaissance, in: RddxM. P. VIII, 23, 1934, S. 936—46.

*323 HECHT, HANS: Sh. in unserer Gegenwart. Ansprache vor der Dts. Sh.-Ges. 1934, in: ShJ. 70, 1934, S. 117—33, und in: Der Tag (Berlin) 24. 4. 34.

*324 HEDLER, FRIEDRICH: Die Geburt der Komödie. Das Lustspiel als Kulturaufgabe des nationalen Theaters, in: DNL. 35, 1934, S. 677—92.

*325 HOFFMANN, JOH.: Die Gerichtsszenen im englischen Drama von Sh. bis zur Schließung der Theater (1642). Breslauer Diss. 1934. Breslau, Graph. Großbetrieb f. Buch- u. Offsetdruck. 1934. (85 S.)

326 HOLLAND, H. H.: Sh., Oxford and Elizabethan times. Lo., D. Archer. 1934.

*327 HOUSE, ROY TEMPLE: Sh. and a poor Swiss peasant, in: Books Abroad. 9, 1935, S. 375—77.

328 HOYLER, AUG.: Gentleman-Ideal und Gentleman-Erziehung, mit besonderer Berücksichtigung der Renaissance. [Der zaudernde Hamlet — Gegenpol der Charakter-Vollendung.] (= Erziehungsgeschichtliche Untersuchungen. Studien zur Problemgeschichte der Pädagogik, Bd. 1.) Lpz., Meiner. 1933. (VII, 223 S.)

Rez.: ESu. 69, 1934, S. 301—04 (Alb. Eichler).

329 HUBBARD, ELEANORE: The teaching of history through dramatic presentation. Chic., Sanborn. 1935. (457 S.)

330 HÜBNER, WALTER: Die englische Dichtung in der Schule. Grundzüge einer Interpretationslehre. Lpz., Quelle & Meyer. 1934. (VI, 232 S.)

- *331 HÜBNER, WALTER: *Englisches Schrifttum und deutsche Erziehung*, in: NMon. 5, 1934, S. 193—211.
- *332 HUMMEL, EDITH: *Grundzüge des englischen Charakters im Zeitalter der Königin Elizabeth, dargestellt aus der Seeliteratur dieser Zeit*. Bonner Diss. Würzburg, Mayr. 1934. (59 S.)
- 333 HUNT, THEOD. B.: *The scenes as Sh. saw them*, in: Parrott Present. Vol., S. 205—12. (Siehe Nr. 294.)
- 334 JAGGARD, WILLIAM: *Sh. and the Tudor Jaggards*. Stratford-on-Avon, Shakespeare Pr. 1934. (16 S., 4 Taf.)
- 335 JAGGARD, WILLIAM: *Sh. once a printer and bookman. With 500 supporting quotations*. Stratford-on-Avon, Shakespeare Pr. 1934. (40 S., 4 Taf.)
- *336 JELUSICH, MIRKO: *Vom Dialog des heroischen Dramas*, in: Bausteine z. dts. Nationaltheater. 2, 1934, S. 313—14.
- *337 JENSEN, J. v.: *Englische Portraits*, in: Die Neue Rundschau. 44, 1934, S. 479—84.
- 338 ISAACS, J.: *Production and stage-management at the Blackfriars Theatre*. Lo., H. Milford. 1933. (28 S.)
Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 117—18 (W. Fischer). — MLR. 29, 1934, S. 370 (F. S. B.). — ShJ. 70, 1934, S. 142 (W. Keller).
- 339 JUDGE, CYRIL BATHURST: *Specimens of the 16th century English handwriting*. Cambr. (Mass.), HUP. 1935. 4^o. (66 S.)
- 340 JUDGE, CYRIL BATHURST: *Elizabethan book-pirates (= Harvard Studies in English. 8.) Cambridge (Mass.), HUP. 1934. (XIV, 198 S.)*
Rez.: MLN. 50, 1935, S. 137—38 (Tucker Brooke). — RES. 11, 1935, S. 475 bis 479 (W. W. Greg).
- *341 KAPP, RUDOLF: *Heilige und Heiligenlegenden in England. Studien zum 16. u. 17. Jh. Bd. 1. Halle a/S., Niemeyer. 1934. (XIII, 372 S.)*
Rez.: ESs. 16, 1934, S. 222—24 (Paul Meißner). — ShJ. 70, 1934, S. 144—45 (W. Keller).
- 342 KENT, W.: *London for Sh. lovers*. Lo., Methuen. 1934. (180 S.)
- *343 KERN, HANS: *Das Geheimnis des Tragischen [zum Buche Werner Deubels: «Der deutsche Weg zur Tragödie.» Dresden, W. Jess. 1935], in: DL. 37, 1934/5, S. 594—96.*
- *344 KINDERMANN, HEINZ: *Von deutscher Art und Kunst. [Enthält:] Joh. Gottfr. Herders «Shakespeare» und Goethes «Zum Shakespeares Tag». Einführung von Heinz Kindermann, S. 16—21. (= Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe XV, Bd. 6.) Lpz., Reclam. 1935. (346 S.)*
- 345 KIRMSE, PERSIS: *Sh. with the pets: a book of drawings*. Lo., Methuen. 1935. (55 S.)
- 346 KIRMSE, PERSIS: *Sh. at the kennels*. Lo., Methuen. 1934. (55 S.)
- 347 KNIGHT, G. WILSON: *The Christian Renaissance. With interpretations of Dante, Sh. and Goethe ... Toronto, Macmillan. 1933. (X, 374 S.)*
Rez.: MLR. 29, 1934, S. 344—45 (Edith C. Batho).
- 348 KNIGHT, G. WILSON: *Sh. and Tolstoi*. (Engl. Association Pamphlet. 88.) Lo., Milford. 1934. (27 S.)
- 349 KRAUSE, GERHARD: *Sh. als Opernfigur*, in: Signale für die musikalische Welt. 92, 1934, S. 99.
- *350 KREIDER, PAUL V.: *Elizabethan comic character conventions, as revealed in the comedies of George Chapman, (in: Un. of Michigan Publications. Language and literature. Vol. 17.) Ann Arbor, Un. of Mich. Pr. 1935. (XI, 206 S.)*

*351 KUTZBACH, KARL A.: Tagebuch eines Dichters [Paul Ernst], in: DNL. 35, 1934, S. 507—09. [Vgl. Nr. 293.]

*352 LAIG, FRIEDRICH: Englische und französische Elemente in Sir William Davenants dramatischer Kunst. Diss. Munster 1934 Emsdetten, Lechte. 1934. (133 S.)

*353 LATHAM, EDWARD: Le français dans les œuvres de Sh., in: MdFr. T. 260, 1935, S. 175—79.

*354 LATHROP, HENRY BURROWES: Translations from the Classics into English from Caxton to Chapman, 1477—1620. (= Un. of Wisconsin Studies in language and literature. 35.) Madison (Wisc.), U. of Wisc. 1933. (350 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 356—61 (W. F. Schurmer). — MLN. 50, 1935, S. 195—98 (Merritt Y. Hughes). — MLR. 29, 1934, S. 345—46 (B. E. C. Davis). — RLC. 14, 1934, S. 567.

355 LAW, ROBERT ADGER: Two Shakespearean pictures of Puritans (in: Un. of Texas Studies in English. Vol. 13.) Austin (Tex.) 1933. (138 S.)

*356 LAWRENCE, W. J.: Speeding up Sh., in: Criterion. 14, 1934/5, S. 78.

*357 LAWRENCE, W. J.: The site of the Whitefriars Theatre, in: RES. 11, 1935, S. 186.

358 LAWRENCE, W. J.: Those nut-cracking Elizabethans: studies of the early theatre and drama. Illustr. Lo., Argonaut Pr. 1935.

*359 LEA, KATHLEEN MARGUERITE: Italian popular comedy. A study in the commedia dell' arte, 1560—1620, with special reference to the English stage. Vol. 1 2. Oxford, Clarendon Pr. 1934. (XI, 366 S.; VIII, S. 337—698.)

Rez.: MP. 33, 1935/6, S. 197—201 (C. R. Baskerville). — RES. 11, 1935, S. 82—89 (Alice Walker).

360 LODGE, THOMAS, and other Elizabethans. Ed. by Charles J. Sisson. HUP.; OUP. 1933. (XII, 526 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 118—24 (Ph. Aronstein).

361 LONGWORTH, CLARA, CTESSE DE CHAMBRUN: Essential documents never yet presented in the Sh. case. Bordeaux, Delmas. 1935.

362 LONGWORTH, CLARA, CTESSE DE CHAMBRUN: Mon grand ami Shakespeare. Souvenirs de John Lacy, comédien du Roi, reconstitués par Longworth-Chambrun. Préface d'André Maurois. P., Plon. 1935.

363 LONGWORTH, CLARA, CTESSE DE CHAMBRUN: My Shakespeare, rise! Recollections of John Lacy, one of His Majesty's players. Preface by André Maurois. Ill. by R. Genicot. Lo., Lippincott. 1935. (379 S.)

364 LONGWORTH, CLARA, CTESSE DE CHAMBRUN: Two loves I have. The romance of William Sh. NY., Lo., Lippincott. 1934. (V, 319 S.)

Rez.: RAA. 12, 1934/5, S. 58—62 (Em. Legouis).

365 LUSTIG, MARGIT: Anne Boleyn in der englischen Literatur. Der Wandel des literarischen Geschmacks in vier Jahrhunderten. Diss. Wien. 1934. [Gedruckt?]

*366 MCKERROW, RONALD B.: A suggestion regarding Sh's manuscripts, in: RES. 11, 1935, S. 459—65.

*367 MACMILLAN, DOUGALD: David Garrick as critic, in SP. 31, 1934, S. 69—83.

*368 MADAN, F.: The first Oxford Sh. (1743—44 or 1744—46), in: Bodleian Quarterly Record. Vol. 7, Nr. 83, 1934, S. 474.

369 MAGENDIE, MAURICE: Le roman français au 17^e siècle, de l'«Astrée» au «Grand Cyrus» [behauptet für einige Romane Einfluß Sh's]. P., Droz. 1932. (459 S.)

- 370** MAIS, S. P. B.: From Sh. to O. Henry. Rev. ed. Lo., Richards. 1935. (317 S.)
- *371** MANDIN, LOUIS: Demblon et Sh., in: MdFr. 261, 1935, S. 667.
- *372** MANDIN, LOUIS: Sh. et les moutons savants, in: MdFr. 260, 1935, S. 521—45.
- *373** MANDIN, LOUIS: Sh. romancé [Kritik des Werkes von Longworth-Chambrun: Mon grand ami Sh.], in: MdFr. 258, 1935, S. 421—28.
- *374** MANDIN, LOUIS: Sh. trahi par les miroirs, in: MdFr. 253, 1934, S. 256—79.
- *375** MATTHEWS, W.: Sh. and the reporters, in: Library, S. IV, 15, 1935, S. 481—98.
- *376** MEISSNER, PAUL: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks. Munchen, Max Hueber 1934. (292 S.)
Rez.: ShJ. 71, 1935, S. 125—26 (W. Keller).
- *377** MEISSNER, PAUL: Die volkhaften Wurzeln der englischen Literatur, in: NMon. 6, 1935, S. 14—26 u. S. 72—80.
- *378** MEISSNER, PAUL: Das goldene Zeitalter in der englischen Renaissance, in: Angl. 59 (NF. 47), 1935, S. 351—67
- 379** MÉLÈSE, MADELEINE: Les contemporains de Sh. II. Introduction, traductions et notes P., La Renaiss. du Livre. 1934. (220 S.)
Rez.: Books Abroad. 9, 1935, S. 304 (Benj. M. Woodbridge).
- *380** MILLER, IRENE: Sh's Geldsäcke. [Auszug aus dem Art. in «Chambers Journal», März 1935], in: Die Auslese. 9, 1935, S. 548—50
- 381** MOHL, RUTH: The three estates in Medieval and Renaissance literature. OUP. 1933. (XI, 425 S.)
- 382** MONTGELAS, GRAF ALBRECHT: Sh's Geburtstag in Stratford, in: Koln. Volksztg. 1935, Nr. 118.
- 383** MOORE, WILLIAM: «Shakespeare.» Birmingham, CornishBr. 1934. (334 S.)
- 384** MORSE, H. K.: Elizabethan pageantry: a pictorial survey of costume and its commentators 1560—1620. Lo., Studio. 1934. (128 S.)
- *385** MÜHLBACH, EGON: Statistischer Überblick über die Aufführungen Sh'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen, nebst Rundfunkbericht, im Jahre 1933 bzw. 1934, in: ShJ. 70, 1934, S. 238—41, bzw. ShJ. 71, 1935, S. 228—32.
- 386** MÜLLER, FRITZ: Joh. Seb. Bach und Sh., in: Zs. f. Musik. 102, 1935, S. 318. [Zu dem Art. von Alk siehe Nr. 227.]
- 387** MÜLLER, HUGO: Der Humor bei Charles Lamb. Diss. Hamburg. 1933. (83 S.)
- 388** NAAE, TH. T.: The key to Sh. New enl. ed. Boston, Meador. 1935. (246 S.)
- *389** NEUHOF, H.: Moderne Sh.-Kritik: Paul Ernst, der Weg zur Form, in: ShJ. 70, 1934, S. 65—88.
- 390** NOBLE, RICHMOND: Sh's biblical knowledge, and use of the Book of Common Prayer: as exemplified in the plays of the 1 F. S. P. C. K.; NY., Macmillan. 1935. (315 S.)
- 391** OSBORNE, H.: A mirror of characters. A selection of characters as depicted by English writers from Chaucer to the present day. Lo., Univ. Tutorial Pr. 1934.

*392 PALETTA, GERHARD: Fürstengeschick und innerstaatlicher Machtkampf im englischen Renaissancedrama. (= Sprache u. Kultur der germanisch. u. roman. Völker. A. Anglist. Reihe. Bd. 16.) Breslau, Priebatsch. 1934. (VII, 128 S.)
Rez.: Archiv 167, 1935, S. 140 (Alois Brandl). — ShJ. 71, 1935, S. 120—21 (W. Keller).

*393 PARROT, THOMAS MARC: William Shakespeare; a handbook. NY., Scribner; OUP. 1934. (266 S.)

*394 PARSONS, J. DENHAM: R. Field and the first Sh poem. Lo., [Selbstverlag]. 1935.

*395 PATTERSON, WARNER FORREST: Three centuries of French poetic theory. A critical history of the chief arts of poetry in France (1328—1630). P. 1. 2. 3. 4. (= Un. of Michigan Publications. Language and literature. Vol. 14 15.) Ann Arbor, Un. of Mich. Pr. 1935. [Sh. passim.]

*396 PEARN, B. R.: Dumb-show in Elizabethan drama, in: RES. 11, 1935, S. 385—405.

*397 PERGER, ARNULF: Die Handlungstransponierung als dramatisches Kunstprinzip. (= Schriften d. philos. Fak. d. Dts. Univ. in Prag. Bd. 11.) Brünn u. Lpz., R. M. Rohrer 1932. (84 S.)

Rez.: DLZ. 56 (3. F. 6), 1935, Sp. 468—73 (Rob. Petsch).

*398 PETSCH, ROBERT: Der Aufbau der dramatischen Persönlichkeit und ihrer «Welt», in: DVLG. 13, 1935, S. 228—59.

*399 PETSCH, ROBERT: Wesen und Formen der Erzählkunst. [Sh. passim.] Halle a/S., M. Niemeyer. 1934. (XIV, 346 S.)

*400 PFEIFFER, Arthur: Georg Buchner. Vom Wesen der Geschichte des Damonischen und Dramatischen. Frankfurt a/M., Klostermann 1934 (100 S.)

*401 PLAYS, ELIZABETHAN, written by Sh's friends, colleagues, rivals and successors. Ed., with new texts based on the original Folios, Quartos and Octavos, by Hazelton Spencer. Lo., Macmillan. 1933. (X, 1174 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 98—99 (W. Fischer). — JEGP. 33, 1934, S. 488—89 (H. S. V. Jones). — MLN. 49, 1934, S. 50—51 (T. M. Parrott). — MLR. 30, 1935, S. 130 (G. T.). — RAA. 11, 1933/4, S. 447—48 (A. Brulé).

*402 PRICE, MARY BELL and LAWR. MARSDEN PRICE: The publication of English literature in Germany in the 18th century. (= Un. of California Publications in Modern Philology. Vol. 17.) Berkeley (Calif.), Un. of Cal. Pr. 1934. (VIII, 288 S.)

Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 298—301 (W. Fischer). — Lbl. 55, 1934, Sp. 377—79 (Karl Vietor). — RG. 26, 1935, S. 277—78 (Henri Tronchon). — RUnBrux. 40, 1935, S. 359 (F. Delattre).

*403 PROBST, ELFRIEDE: Der Einfluß Sh's auf die Stuart-Trilogie Swinburnes. Diss. München. (Maschinenschrift.) 1934. (48 S.)

*404 QUILLER-COUCH, SIR ARTHUR T.: A further approach to Sh. Introd. by H. E. Marshall. (Teaching of Engl. ser.) Lo., Nelson. 1934. (281 S.)

*405 RASSOW, PETER: [Kritik der Ausgabe von] Otto von Bismarcks Samtliche Briefe, hrsg. von Wolf Windelband u. Werner Frauendienst. 2 Bde. Berlin, Dts. Verlags-Ges. 1934. «Bismarcks Sprachkultur stammt von Luther und Shakespeare», in: DNL. 35, 1934, S. 645.

*406 RAYSOR, THOMAS M.: The aesthetic significance of Sh's handling of time, in: SP. 32, 1935, S. 197—209.

*407 REICHNER, HERBERT: Die Shakespeare Head Press in Oxford, in: Philobiblon. Zs. f. Bücherliebhaber. 7, 1934, S. 91—94.

408 RICHTER, F.: Otto Ludwigs Trauerspielplan «Tiberius Gracchus» und sein Zusammenhang mit den «Shakespeare-Studien». (= Sprache u. Kultur der german. u. roman. Völker. B. German. Reihe. Bd 12.) Breslau, Priebatsch 1935. (VII, 89 S.)

Rez.: DLZ. 56 (3. F. 6.), 1935, Sp. 1786—90 (Kurt Vogtherr).

*409 RICHTER, HELENE: Zur Behandlung des Übernatürlichen im Drama, in: ShJ. 70, 1934, S. 104—16.

*410 RITOÓK, EMMA VON: Die Wertsphäre des Tragischen, in: ZAEAllgK 29, 1935, S. 228—54 u. S. 300—26.

411 ROHDE, ELEANOUR SINCLAIR: Sh's wild flowers: fairy lore, gardens, herbs, gatherers of simples and bee lore. Lo., Medici Soc. 1935. (274 S.)

412 ROTHE, HANS: Sh. und kein Ende, in: Kölnische Ztg. 1935, Nr. 127. Vgl. Nr. 417.

413 ROTHE, HANS: Die Verpflichtung zu neuer Sh.-Übersetzung, in: Frankfurter Ztg. 1934, Nr. 170.

414 RUBINSTEIN, H. F. and CLIFFORD BAX: Shakespeare [a play] (French's acting ed.) Lo., French. 1934.

*415 RUBOW, PAUL V.: Studier over danske Sh.-oversættelser, in: Acta philologica Scandinavica. 8, 1933/4, S. 97—135.

416 RUDÉ, JACK LELAND: Poetic justice: a study of the problem of human conduct in tragedy from Aeschylus to Sh. Diss. Harvard Un. 1934

417 RUPPEL, K. H.: Sh. und kein Ende, in: Kölnische Ztg. 1935, Nr. 188. Vgl. Nr. 412.

*418 RUSSELL, H. K.: Tudor and Stuart dramatizations of the doctrines of natural and moral philosophy, in: SP. 31, 1934, S. 1—27.

419 SAINTSBURY, GEORGE: Shakespeare. With an appreciation of the author by Helen Waddell. (Cambridge Miscellany.) [S.-Abdr. aus «The Cambr. History of Engl. Lit.»] CUP. 1934. (131 S.)

Rez.: MLR. 30, 1935, S. 412 (C. J. Sisson). — ShJ. 71, 1935, S. 129—30 (Hans Hecht).

420 SAINTSBURY, GEORGE: Sh. and the grand style, in: English critical essays. 20th century. Selected with an introd. by Ph. M. Jones. (= The world's classics. 405.) Lo., OUP. 1933. (XV, 399 S.)

*421 SALEWSKY, RUDOLF: Der Originaltext und seine Behandlung im Unterricht, in: DNS. 42, 1934, S. 237—55.

*422 SCHALLER, HEINRICH: Die Renaissance. München, E. Reinhardt. 1935. (189 S.)

423 SCHERING, ARNOLD: Beethoven in neuer Deutung. 1.: Die Shakespeare-Streichquartette op. 74, 95, 127, 130, 131; die Shakespeare-Klavier-sonaten op. 27, Nr. 1. 2; op. 28. op. 31, 1. 2; op. 54. 57. 111. Lpz.: Kahnt. 1934 (118 S.)

*424 SCHIRMER, WALTER F.: Sh. und die Rhetorik Festvortrag vor der Dts. Sh.-Gesellschaft, 1935, in: ShJ. 71, 1935, S. 11—31.

*425 SCHNEIDER, KARL: Der Stand der Sh.-Forschung, in: Völk. Beob. 17.—20. 9. 34.

*426 SCHOLZ, WILHELM VON: Die Lebenswurzeln des Dramas. Ein Universitätsvortrag, in: Zs. f. dts. Kulturphilosophie. Bd. 1, 1935, S. 219—32.

*427 SCHULZ, W.: Der Anteil des Grafen Wolf Baudissin an der Sh.-Übersetzung Schlegel-Tiecks, in: ZfdPh. 59, 1935, S. 52—67.

*428 SEEBASS, ADOLF: Raabe und Sh., in: GRM. 22, 1934, S. 1—22.

- 429 SENDUNG, Sh's kulturelle, in: Stuttg. Neues Tagbl. 17. u. 18. 11. 34.
- 430 SEYMOUR, H: Sh's own confession of the authorship sham, in: Baconiana. 21, 1932—34, S. 190—98.
- 431 SHAKESPEARE BIRTHDAY BOOK, THE. (Gem birthday books.) Lo., Warne. 1934.
- 432 SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT, DEUTSCHE, 70 JAHRE, in: Deutsche Tagesztg. 25. 4. 34.
- *433 SHAKESPEARE-JAHRBUCH. Hrsg. im Auftrag des Dts. Sh.-Gesellschaft von Wolfgang Keller und Hans Hecht. Bd. 70 (NF. 11) Lpz.: B. Tauchnitz. 1934 (IV, 248 S.)
 Rez.: ESn. 70, 1935/6, S. 290—93 (Alb. Eichler). — ZFEU. 33, 1934, S. 409 bis 413 (W. Hallwachs).
 Bd. 71 (NF 12). Lpz., B. Tauchnitz. 1935. (237 S., 1 Portr.)
- 434 SHAKESPEARE — Mittler der Nation, in: Leipz. Tagesztg. 21. 11. 34.
- 435 SHAKESPEARE-PROBLEMS, ed. by A. W. Pollard and J. Dover Wilson. 4: Wilson, J. D.: The manuscripts of Sh's Hamlet ... Siehe Nr. 85.
- 436 SHAKESPEARE, Noch ein ?, in: Kreuzztg. 1934, Nr. 238.
- 437 SHARPE, ROB. BOIES: The real war of the theaters. Sh's fellows in rivalry with the Admiral's men, 1594—1603. Repertories, devices, types. (= MLAA. Monograph Series. 5.) Boston, Heath; Lo., OUP 1935. (VIII, 260 S.)
- 438 SIMPSON, PERCY: The theme of revenge in Elizabethan tragedy. (Annual Sh. lecture. Proceedings of the Brit. Acad.) OUP. 1935.
- 439 SISSON, CHARLES J.: The mythical sorrows of Sh. (Annual Sh. lecture. Proceedings of the Brit. Acad.) OUP. 1934. (28 S.)
 Rez.: MLR. 30, 1935, S. 363—64 (Haz. Spencer).
- 440 SMITH, LOGAN PEARSALL: On reading Shakespeare. Lo., Constable. 1934. (192 S.)
 Rez.: Yale Review. 23, 1933/4, S. 630—32 (Tucker Brooke).
- 441 SPRAGUE, ARTHUR COLBY: Sh. and the audience: the technique of exposition. OUP. 1935. (XI, 327 S.)
- *442 SPURGEON, CAROLINE FR. EL.: Sh's imagery and what it tells us. Illustr. CUPr. 1935. (424 S., 9 Taf.)
- 443 SQUIRE, SIR JOHN: Sh. as a dramatist. Lo., Cassell. 1935. (244 S.)
- *444 STECK, PAUL: Schiller und Sh. Eine stilistische Untersuchung, in: ShJ. 71, 1935, S. 32—77.
- *445 STEFFEN, A.: Sh's Weg nach Deutschland, in: Das Goetheanum. 13, 1934, S. 387.
- *446 STEIN, JESS M.: Horace Walpole and Sh., in: SP. 31, 1934, S. 51 bis 68.
- 447 STEINBÖMER, G.: Shakespeare, in: Dts. Adelsblatt. 52, 1934, S. 644.
- 448 TESTAMENTARY PAPERS. 2.: Wills from Sh's town and time. 2nd series, ed. by E. Vine Hall. Lo., Mitchell, Hughes and Clarke. 1934. (46 S.)
- 449 THÉÂTRE ELIZABÉTHAIN, LE, in: Cahiers du Sud. 10, Nr. spéc., Juin 1933.
- 450 THEOBALD, B. G.: Remarkable devices in the Sh. 1 F., in: Baconiana. 21, 1932—34, S. 182—89.
- *451 THIELKE, KARL L. F.: Literatur- und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur englischen Aesthetik des 18. Jh. (= Studien zur englischen Philologie. H. 84.) Halle a/S., M. Niemeyer. 1935. (125 S.) [Sh. passim.]

- *452 TROTHA, THILO VON: Sh. und wir, in: Nationalsoz. Monatshefte. 5, 1934, S. 1146—47.
- *453 TURMANN, MARGARITHA: Die Farbenbezeichnungen in der Dichtung der englischen Renaissance. Diss. Berlin 1934. Reval, Estland. Druckerei. 1934. (X, 98 S.)
Rez.: Archiv 167, 1935, S. 139—40 (Al. Brandl)
- *454 VANDIVER, E. P. JR.: The Elizabethan dramatic parasite, in: SP. 32, 1935, S. 411—27.
- *455 VOGEELEY, HEINRICH: Georg Buchner und Sh. Diss. Marburg 1932. Wurzburg, Triltsch. 1934. (VI, 55 S.)
- *456 VOLLMANN, ELISABETH: Ursprung und Entwicklung des Monologs bis zu seiner Entfaltung bei Sh. Mit einer Einführung von G. Hübener. Diss. Bonn 1934. (Teildruck.) Bottrop i/W., Postberg. 1934. (22 S.) [Vollständig als: Bonner Studien zur englischen Philologie. 22. Bonn, Hanstein 1934. (168 S.)]
Rez.: Archiv 167, 1935, S. 301 (M. J. Wolff). — DLZ. 56 (3. F. 6.), 1935, Sp. 508—10 (Paul Meißner). — Der Gral 29, 1934/5, S. 474—75 (Georg Karp). — LZbl. 85, 1934, S. 738. — ShJ. 71, 1935, S. 121—22 (W. Keller).
- 457 WACHTELL, BLANCHE D.: Appreciation of Sh. in Lessing and his precursors. (For the degree of M. A., Columbia Univ.). NY. 1934.
- 458 WALLS, ERNEST: Sh's Avon. Lo., Arrowsmith. 1935 (320 S.)
- *459 WARPEHA, SISTER MARY J.: The effect of the Reformation on the English 18th century critics of Sh. (1765—1807). Diss. Catholic Univ. Washington. 1934.
- *460 WASSENBERG, RUDOLF: Tolstois Angriff auf Sh. Ein Beitrag zur Charakterisierung östlichen und westlichen Schöpfungstums Diss. Bonn. Düsseldorf, Nolte. 1935 (III, 44 S.)
- 461 WATT, HOMER ANDREW: Outlines of Sh's plays. NY., Barnes & Noble. 1935. (246 S.)
- *462 WEITZMANN, FRANCIS WHITE: Notes on the Elizabethan «Elegie», in: PMLA. 50, 1935, S. 435—43
- 463 WHITE, BEATRICE: An index to «The Elizabethan stage» and «William Shakespeare: a study of facts and problems» by Sir Edmund Chambers. Oxford, Clarendon Pr. 1934. (161 S.)
- 464 WHITE, HARALD OGDEN: Plagiarism and imitation during the English Renaissance. OUP. 1935. (209 S.)
- 465 WILLCOCK, GLADYS DOIDGE: Sh. as critic of language. (Sh. Association. Pamphlet, Nr. 18.) OUP. 1934. (30 S.)
- 466 WILLOUGHBY, EDWIN ELIOTT: A printer of Sh.: the books and times of William Jaggard. Lo., Allen. 1934 (XV, 303 S.)
- *467 WITHINGTON, R.: «Vice» and «Parasite» A note on the evolution of the Elizabethan villain, in: PMLA 49, 1934, S. 743—51.
- *468 WOHLERS, HEINZ: Der persönliche Gehalt in den Sh.-Noten Samuel Johnsons. Diss. Hamburg. Bremen, Wohlers & Brickwedde. 1934. (92 S.)
- *469 WOLFF, MAX J.: Sh. und sein Publikum, in: ShJ. 71, 1935, S. 94 bis 106.
- *470 WOLZOGEN, HANS VON: Notleidender Sh., in: Bayreuther Blätter. 57, 1934, S. 223—31.
- 471 WOODHALL, E. T.: Wie Sh's Schädel gestohlen wurde, in: Die Woche. 1934, Nr. 18.

*472 WRIGHT, CELESTE TURNER: Lome conventions regarding the user in Elizabethan literature, in: SP. 31, 1934, S. 176—97.

*473 WUNDER SH., DAS, in: DL. 36, 1933/34, S. 671—72. Vgl. Nr. 185.

474 WUNDT, MAX: Sh. in der deutschen Philosophie Festvortrag vor der Deutschen Sh.-Gesellschaft 1934, in: ShJ. 70, 1934, S. 9—36.

475 YATES, FRANCES A.: John Florio: the life of an Italian in Sh's England. CUP. 1934. (VIII, 364 S.)

Rez.: RES. 11, 1935, S. 347—51 (Alice Walker). — ShJ. 71, 1935, S. 127—29 (W. Keller).

476 YEARSLEY, MACLEOD: Doctors in Elizabethan drama. Lo., J. Bale and Danielsson 1934. (128 S.)

Nachträge

Zu *Hamlet* — *Othello* — *Lear*:

*477 SCHRÖER, ARNOLD: Shakespeareana. (Zu *Hamlet* I, II, 65; *Othello* I, II, 23; *Lear* I, IV, 307), in: Angl. 59 (NF. 47), 1935, S. 385—9.

*478 NICOLAI, H.: «Ecstasy» und «Passion». Ein Beitrag zur Deutung des Hamletcharakters, in: GRM. 23, 1935, S. 37—67.

SIEVERS, P.: Ein neues Hamletbuch. Siehe Nr. 77 (Rez.)

Zu *Measure for Measure*:

*479, 1 GSTETTNER, HANS: Sh.: Maß für Maß. Zu Peter Starachinas Neuinszenierung im Prinzregententheater [München], in: Völk. Beob. 25. 3. 35.

Zu *Twelfth Night*:

*479, 2 MORHARDT, MATHIAS: A la recherche de Sh. L'identification de Malvolio, in: MdFr. 259, 1935, S. 306—16.

Zu *Tempest*:

*479, 3 NEUHOF, H.: Die Calibangestalt in Sh's «Sturm», in: GRM. 23, 1935, S. 116—28.

Zu V. *Shakespeareana*:

*479, 4 HOCHÉ, ALFRED ERICH: Sh. und die Psychiatrie, in: Hoche, Aus der Werkstatt München, Lehmann. 1935. S. 25—37.

*479, 5 KNORR, F.: William Shakespeare, in: Neue Jahrbücher f. Wiss. u. Jugendbild. 11, 1935, S. 321—43.

479, 6 MEYER, G.: Sh. und die Theologen, in: Sächs. Kirchenbl. 85, 1935, Sp. 345.

479, 7 VOLLERT, W.: Sh's religiöse Lebensweisheit, in: Die Wartburg, 34, 1935, S. 315—20.

*479, 8 KLEIN, MAGD.: Sh's dramatisches Formgesetz in seiner Bedeutung für die Schule, in: NMon. 6, 1935, S. 487—98.

Nachträge von Rezensionen zu Werken, die in früheren Bibliographien aufgeführt sind

480 SHAKESPEARE. A... study with ... texts of 21 plays by Hardin Craig. 1931. (70, 32.) Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 117 (W. Fischer).

481 THE ARDEN SHAKESPEARE: Richard III., ed. by H. Spencer. 1933. (71, 1.) Rez.: MLN. 49, 1934, S. 546—48 (Osc. James Campbell).

482 COLLECTION SHAKESPEARE: Le Roi Henri IV. Trad. de F. Sauvage. 2 vols. 1933. (71, 5.) Rez.: RUnBrux. 40, 1935, S. 325—26 (F. Delattre).

483 SHAKESPEARE: Antony and Cleopatra. Trad. de Longworth-Chambrun. 1933. (71, 37.) Rez.: Polybiblion. S. III, T. 185, S. 291 (A. Barbeau).

484 SHAKESPEARE: Henry IV., P. 1. 1933. (71, 89.) Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 107—09 (Elise Deckner).

485 SHAKESPEARE: Sonetten. Vert. door J. Decroos. 1933. (71, 207.) Rez.: ShJ. 70, 1934, S. 146—48 (M. van de Kerckhove).

486 SHAKESPEARE: Sonetten, door A. Verwey. 1933. (71, 208.) Rez.: Leuven-sche Bijdragen. 25, 1933/4, S. 83—86 (J. Decroos).

487 ALDEN, R. M.: Sh handbook. 1932. (71, 247.) Rez.: MLN. 49, 1934, S. 136—37 (M. A. Shaber).

488 ASPECTS OF SHAKESPEARE. 1933. (71, 253.) Rez.: ESs. 14, 1933, S. 56—70 (A. Koszul). — MLN. 49, 1934, S. 423 (Haz. Spencer). — RES. 10, 1934, S. 356—58 (Pet. Alexander).

489 BABCOCK, R. W.: Genesis of Sh idolatry 1766—99. 1931. (70, 448; 71, 473.) Rez.: MLR. 29, 1934, S. 230 (C. J. Sisson). — RLC. 14, 1934, S. 389 (K. R. Gallas).

490 BARTELS, A.: Hebbel und Sh. 1933. (71, 258.) Rez.: RG. 25, 1934, S. 162—63 (Louis Brun).

491 BOAS, F. S.: Introduction to Tudor Drama. 1933. (71, 262.) Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 97—98 (W. Fischer). — MLR. 29, 1934, S. 191 (H. S. Bennett). — RAA. 11, 1933/4, S. 151 (A. Brulé). — RES. 11, 1935, S. 218—20 (J. Spens). — ShJ. 70, 1934, S. 139—40 (W. Keller).

492 BOYD, JAMES: Goethes knowledge of English literature. 1932. (71, 266.) Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 158—60 (W. Fischer). — DLZ. 55 (3. F. 5.), 1934, S. 109 (Rob. Petsch). — ESn. 69, 1934/5, S. 137—39 (Herman Jantzen). — GR. 9, 1934, S. 272—73 (Walter Wadepuhl). — JEGP. 33, 1934, S. 584—90 (L. M. Price). — MLN. 49, 1934, S. 67 (A. E. Zucker). — MLR. 29, 1934, S. 106—10 (L. A. Willoughby). — RES. 10, 1934, S. 371—72 (H. G. Atkins). — RG. 26, 1935, S. 274—75 (Henri Tronchon).

493 CAMPBELL, OSCAR JAMES: Italianate background of MW of W. 1932. (71, 164.) Rez.: MLN. 49, 1934, S. 51—53 (Allan H. Gilbert).

494 CHAPMAN, JOHN A.: Papers on Sh. 1: Hamlet. 1933. (71, 98.) Rez.: RCHL. Jg. 68, T. 101, 1934, S. 392—93 (A. Koszul).

495 CONNES, GEORGES: Etat présent des études Shakesp. 1932. (71, 282.) Rez.: La Critica 32, 1934, S. 396 (Bened. Croce). — ESs. 16, 1934, S. 34—36 (J. Kooistra).

496 CROCE, BENEDETTO: Conversazioni critiche. Ser. 3^a. 1932. (71, 283.) Rez.: MdFr. 246, 1933, S. 723 (P. Guiton).

497 DORAN, MADELEINE: Text of King Lear. 1931. (70, 210.) Rez.: RES. 10, 1934, S. 353—56 (Pet. Alexander). — ShJ. 70, 1934, S. 145—46 (Pet. Suskind). — ZFEU. 33, 1934, S. 210 (W. Keller).

498 DREWS, W.: König Lear auf der dts. Bühne. 1932. (71, 117.) Rez.: DLZ. 56, 1935, Sp. 298—99 (Arn. Berger). — Lbl. 56, 1935, Sp. 104—05 (Karl Arns).

499 ENGLAND UND DIE ANTIKE. 1932. (71, 300.) Rez.: ESs. 15, 1933, S. 225 bis 228 (Paul Meißner). — D. Humanist. Gymnasium. 45, 1934, S. 112 (Rud. Metz). — Museum. 41, 1933/4, S. 7 (J. Huizinga).

500 GÖPFERT, H. G.: Paul Ernst u. die Tragödie. 1932. (71, 315.) Rez.: DLZ. 55 (3. F. 5.), 1934, Sp. 1170—77 (Rob. Petsch). — GRM. 22, 1934, S. 78. — ZfdPh. 59, 1934 (1935), S. 297—99 (Hans Galinsky).

501 GRAY, CH. H.: Theatrical criticism to 1795. 1931. (70, 606.) Rez.: ESn. 69, 1934, S. 262—64 (Fred. T. Wood).

502 GREG, W. W.: Dramatic documents from the Eliz. playhouses. 1931. (70, 609.) Rez.: DLZ. 55 (3. F. 5.), 1934, Sp. 1118—21 (Rud. Imelmann). — MP. 31, 1933/4, S. 325 bis 326 (C. R. B.).

503 GREGOR, J.: Weltgeschichte des Theaters. 1933. (71, 317.) Rez.: DL. 36, 1933/4, S. 547 (Märker). — Köln. Ztg. 11. 2. 34 (K. H. Ruppel). — LZbl. 85, 1934, S. 30 (W. Frels). — Stuttg. N. Tagbl. 18. 2. 34.

504 HARPSFIELD, NICHOLAS: Life and death of Sir Thomas More. 1932. (71, 199.) Rez.: MLR. 29, 1934, S. 186—90 (A. W. Reed).

- 505 HARRISON, G. B.: A last Eliz. journal. 1933. (71, 821.) Rez.: Criterion. 13, 1933/4, S. 326—28 (Bonamy Dobrée). — MLR. 29, 1934, S. 450—51 (E. K. Chambers). — (Zu 66, 220; 70, 626 u. 71, 321.) Archiv 165 (NF. 65), 1934, S. 251—54 (Al. Brandl).
- 506 KATANN, O.: Gesetz im Wandel. 1932. (71, 336.) Rez.: Archiv 167 (NF. 67), 1935, S. 113—14 (Moriz Enzinger).
- 507 KELLNER, L.: Erläuterungen . . . zu 14 Dramen Sh's. 1931. (70, 677.) Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 103—07 (Alb. Eichler). — RAA. 11, 1933/4, S. 336—38 (A. Koszul). — ShJ. 70, 1934, S. 138—39 (W. Keller).
- 508 KNIGHT, G. W.: The Shakespearean tempest. 1932. (71, 340.) Rez.: Criterion. 13, 1933/4, S. 326—28 (Bonamy Dobrée).
- 509 L'HOMMEDÉ, E.: Secret de Sh: les sonnets. 1932. (71, 214.) Rez.: MLN. 49, 1934, S. 136—37 (M. A. Shaber).
- 510 LIESKE, R.: Tiecks Abwendung von der Romantik. 1933. (71, 349.) Rez.: Archiv 165 (NF. 65), 1934, S. 294. — DLZ. 55 (3. F. 5.), 1934, S. 105 (H. Cysarz). — LZbl. 84, 1933, S. 599 u. 1125 (W. Frels).
- 511 LINDABURY, R. V.: Patriot. in Eliz. drama. 1931. (70, 730.) Rez.: ShJ. 70, 1934, S. 140—41 (W. Keller).
- 512 MCKERROW, RON. B.: Sh's text and his earlier editors. 1933. (71, 353.) Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 116—17 (W. Fischer). — Libr. IV S., 14, 1934, S. 360—62. — MLR. 29, 1934, S. 369 (Haz. Spencer). — ShJ. 71, 1935, S. 111—12 (W. Keller).
- 513 MATHESON, B. S.: Invented personages. 1932. (71, 356.) Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 112—15 (Elise Deckner).
- 514 MEYER-ERLACH, WOLF: ShD. Verkörperung nord. Schöpferkraft. 1927. (65, 311.) Rez.: ShJ. 71, 1935, S. 110 (W. Keller).
- 515 PEARSON, LU EMILY: Love Conventions. 1933. (71, 364.) Rez.: MLR. 29, 1934, S. 191—92 (H. S. Bennett). — MP. 32, 1934/5, S. 196—97 (C. R. Baskerville). — RES. 11, 1935, S. 230—31 (Nadine Page). — RUnBrux. 40, 1935, S. 321—23 (F. Delattre).
- 516 PFEIFER, EM.: Sh's und Tiecks Märchendramen. 1933. (71, 368.) Rez.: ShJ. 71, 1935, S. 123—25 (W. Keller).
- 517 PILLAI, V. K. AYAPPAN: Sh criticism . . . to 1765. 1933. (71, 369.) Rez.: ESs. 69, 1934/5, S. 258—59 (Fred. T. Wood).
- 518 PLIMPTON, G. A.: Education of Sh. 1933. (71, 370.) Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 109—11 (A. Szogs). — MLN. 49, 1934, S. 555 (Haz. Spencer). — MLR. 29, 1934, S. 195—96 (C. J. Sisson).
- 519 PRICE, LAWR. MARSD.: Reception of Engl. Lit. in Germany. 1932. (71, 371.) Rez.: ESs. 16, 1934 (B. van Dam). — Neoph. 19, 1934, S. 297—98 (W. Kayser). — RES. 10, 1934, S. 244—45 (Will. Rose).
- 520 RALLI, A.: Sh-n criticism. 1932. (71, 373.) Rez.: MLN. 49, 1934, S. 548—49 (Haz. Spencer).
- 521 ROBINSON, H. S.: Sh-n criticism. 1931. (70, 831.) Rez.: RBPH. 13, 1934, S. 807—08 (F. Delatte).
- 522 SCHERER, B.: Vers und Prosa bei den jüng. Zeitgen. Sh's. 1932. (71, 388.) Rez.: ShJ. 70, 1934, S. 141—42 (W. Keller).
- 523 SCHICK, JOSEPH: Corpus Hamleticum. Bd. I, 2, 2. 1932. (71, 80.) Rez.: Archiv 165 (NF. 65), 1934, S. 99—100 (Al. Brandl). — DLZ. 55 (3. F. 5.), 1934, Sp. 2228 bis 2231 (J. Bolte). — MLR. 30, 1935, S. 520—21 (G. C. Moore Smith). — RG. 25, 1934, S. 36 (P. Lévy).
- 524 SCHIRMER, W. F.: Der englische Frühhumanismus. 1931. (70, 843.) Rez.: DNS. 42, 1934, S. 136—37 (Marie Schütt). — MLR. 30, 1935, S. 225—26 (B. E. C. Davis).
- 525 SCHIRMER, W. F.: Antike, Renaissance und Puritanismus. 2. Aufl. 1933. (71, 389.) Rez.: LZbl. 84, 1933, S. 552 (E. Mühlbach). — ShJ. 71, 1935, S. 125 (W. Keller).
- 526 SCHIRMER, W. F.: Chaucer, Sh. und die Antike. 1932. (71, 390.) Rez.: MLN. 50, 1935, S. 63 (L. J. Bredvold). — PhW. 54, 1934, Sp. 200—01 (Jul. Schönemann). — RBPH. 13, 1934, S. 163 (P. de Reul).

- 527 SCHNEIDER, HERM.: Engl. und nordgerm. Heldensage. 1933. (71, 393.) Rez.: Neue Bahnen 45, 1934, S. 199. — Lbl. 55, 1934, S. 372 (Wolfg. Golther). — Theologie d. Gegenw. 23, 1934, S. 79.
- 528 SCHÖFFLER, HERBERT: Anfänge des Puritanismus. 1932. (71, 396.) Rez.: DNS. 42, 1934, S. 133—36 (J. Bihl). — MLN. 49, 1934, S. 57—58 (Howard R. Patch). — Zs. f. Kirchengeschichte 53, 1934, S. 375—77 (E. Wolf).
- 529 SHAKESPEARE-JAHRBUCH. Bd. 66, 1930. (70, 864.) Rez.: DNS. 43, 1935, S. 358 (Otto Weidenmüller).
- 530 SHAKESPEARE-JAHRBUCH. Bd. 68, 1932. (71, 409.) Rez.: Lbl. 55, 1934, S. 303—05 (L. Bornski). — MLN. 49, 1934, S. 549—51 (T. W. Baldwin).
- 531 SHAKESPEARE-JAHRBUCH. Bd. 69, 1933. (71, 409.) Rez.: Archiv 166 (NF. 66), 1935, S. 105—06 (Werner Wokatsch). — ESn. 69, 1934/5, S. 112—15 (Alb. Eichler). — GRM. 22, 1934, S. 407 (F. R. Schröder). — MLR. 29, 1934, S. 348—49 (C. J. Sisson). — ZFEU. 33, 1934, S. 409—13 (W. Hallwachs).
- 532 SIBLEY, GERTR. MAR.: Lost plays and masques. 1933. (71, 411.) Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 119 (W. Fischer). — Libr. Ser. IV., 14, 1934, S. 362. — MLN. 49, 1934, S. 252—53 (T. W. Baldwin). — MLR. 29, 1934, S. 193—95 (W. W. Greg). — RBPH. 13, 1934, S. 532 (F. Delattre). — RES. 11, 1935, S. 89—92 (Mark Eccles).
- 533 STOLL, E. E.: Art and artifice in Sh. 1933. (71, 421.) Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 100—03 (Ph. Aronstein). — Criterion. 13, 1933/4, S. 326—28 (Bonamy Dobrée). — MLN. 50, 1935, S. 200—02 (T. M. Parrott). — MLR. 29, 1934, S. 449—50 (C. J. Sisson). — MP. 32, 1934/5, S. 200 (C. R. Baskerville). — RCHL. NS. 101 (68. Jg.), S. 390—92 (A. Koszul). — RES. 11, 1935, S. 482—83 (G. B. Harrison). — RLC. 14, 1934, S. 568. — ShJ. 70, 1934, S. 135—37 (W. Keller). — Yale Rev. 23, 1933/4, S. 630 bis 632 (Tucker Brooke).
- 534 TANNENBAUM, S. A.: Sh-n scraps and other Eliz-n fragments. 1933. (71, 428.) Rez.: ESn. 69, 1934/5, S. 253—57 (Ed. Eckhardt). — ESs. 16, 1934, S. 149—52 (B. A. P. van Dam). — MLR. 30, 1935, S. 87—90 (Fred. S. Boas). — PhQ. 13, 1934, S. 89—91 (B. Maxwell). — RAA. 12, 1934/5, S. 137—39 (René Pruvost). — RES. 10, 1934, S. 464 bis 468 (A. K. McIlwraith). — ShJ. 70, 1934, S. 137 (W. Keller).
- 535 THOMAS, A.: Don Carlos und Hamlet. 1933. (71, 83.) Rez.: ZfDtsKde. 48, 1934, S. 349 (Walter Linden).
- 536 TIEGS, ALEX.: Zusammenarbeit engl. Berufsdramatiker. 1933. (71, 432.) Rez.: Angl. Beibl. 46, 1935, S. 138—43 (Elise Deckner). — Archiv 165 (NF. 65), 1934, S. 139 (Al. Brandl). — DNS. 43, 1935, S. 525—26 (Lohrengel). — JEGP. 34, 1935 (T. W. Baldwin). — LZbl. 85, 1934, S. 359 (E. Mühlbach).
- 537 TOMLINSON, W. E.: Herodes Charakter. 1933. (71, 434.) Rez.: RG. 26, 1935, S. 380.
- 538 TÜRCK, S.: Sh. und Montaigne. 1930 (70, 136.) Rez.: Neoph. 19, 1934, S. 128 bis 129 (H. de Groot).
- 539 VOLLRATH, W.: Goethe und Großbritannien. 1932. (71, 438.) Rez.: Gelbe Hefte 10, 1934, S. 319 (Hengesbach).
- 540 WANSCHURA, K.: Sonette Sh's von Bacon geschrieben. 1930. (70, 367.) Rez.: DNS. 43, 1935, S. 526—27 (Otto Weidenmüller).
- 541 WIDMANN, W.: Hamlets Bühnenlaufbahn. 1931. (70, 143.) Rez.: DNS. 43, 1935, S. 359 (Otto Weidenmüller).
- 542 WILLIAMS, CHARLES: Short life of Sh. 1933. (71, 446.) Rez.: RES. 10, 1934, S. 469—70 (G. B. Harrison).
- 543 WILLOUGHBY, E. E.: Printing of the 1 F. 1932. (71, 447.) Rez.: MLN. 50, 1935, S. 139 (Haz. Spencer).
- 544 WOOD, F. T.: Sh and the plebs. 1933. (71, 451.) Rez.: Angl. Beibl. 45, 1934, S. 79 (H. Jantzen). — RES. 10, 1934, S. 494—95 (B. E. C. Davis).
- 545 WÜLKER, A.: Sh's Einfluß auf Nath. Lee. 1933. (71, 453.) Rez.: LZbl. 85, 1934, S. 647. — ShJ. 71, 1935, S. 122 (W. Keller).

Index zur Bibliographie.

Von Anton Preis.

Im Register sind die Ausgaben der Werke Sh's sowie die Verfasser der Erläuterungsschriften des Teils V nicht aufgenommen, da beide Teile in sich alphabetisch geordnet sind: die Ausgaben und die Personennamen — Verfasser und Rezensenten — in den Nachträgen der Rezensionen sind *kursiv* gedruckt.

Die Titel der Werke Sh's sind in Abkürzungen angegeben.

- Acheson, A.: Sonn. 187
 Albach, B.: Haml. 55
 Alden, R. M.: *Sh. handbook* 487
 Aldred, L.: (Hrsg.) Rich. II. 7
 — — (Hrsg.) MND. 152
 Alexander, P.: (*Aspects; Rez.*) 488
 — — (*Doran; Rez.*) 497
 Alington, A.: (Hrsg.) Haml. 7
 Allen, F.: (Hrsg.) J C. 7
 Altkamp, J.: Jul. Caesar 108
 Angeli, D.: (Übers.) Sh., Opere attrib.
 22
 — — (Übers.) Pericl. 174
 Arden Sh.: Rich. III. 481
 Arnold, H.: Hen. IV. 91
 Arns, K.: (*Dreus; Rez.*) 498
 Aronstein, Ph.: (Hart; Rez.) 318
 — — (Lodge; Rez.) 360
 — — (*Stoll; Rez.*) 533
Aspects of Sh. 488
 Astrana y Marín, L.: (Übers.) Sonn.
 186
 Atkins, H. G.: (*Boyd; Rez.*) 492

 Babcock, R. W.: *Sh. idolatry* 489
 Baldwin, T. W.: (*ShJ.; Rez.*) 530
 — — — (*Sibley; Rez.*) 532
 — — — (*Tiegs; Rez.*) 536
 Barbeau, A.: (*A & Cl.; Rez.*) 483
 Barbey, B.: Cor. et Rich. III. 49
 Barker, F. G.: 45 min. plays 25
 Bartels, A.: *Hebbel u. Sh.* 490
 Baskerville, C. R.: (Lea; Rez.) 359
 — — — (*Pearson; Rez.*) 515
 — — — (*Stoll; Rez.*) 533
 — — — (Wilson; Rez.) 85
 Batchelder, M. C.: Tr. & Cr. 205
 Batho, E. C.: (Knight; Rez.) 347
 Baudissin, W. Graf: (Übers.) Sh.,
 Werke 16
 Baumgarten, E.: Cor. 48

 Bax, Cl.: (Mitverf.) Sh.; a play 414
 Bazzoni, G.: (Übers.) Macb. 125
 Beckingham, C. F.: Oth. 165
 Begg, E.: Rich. III. 176
 Bennett, H. S.: (*Boas; Rez.*) 491
 — — — (*Pearson; Rez.*) 515
 Bensley, E.: (Bush; Rez.) 261
 Berger, A.: (*Dreus; Rez.*) 498
 Bessey, M. A.: (Hrsg.) Temp. 199
 Betteloni, V.: R. & J. 181
 Bihl, J.: (*Schoffler; Rez.*) 528
 Boas, F. S.: (Hrsg.) Pre-Sh. Comedy
 268
 — — — *Tudor drama* 491
 — — — (*Tannenbaum; Rez.*) 534
 Boas, G.: (Hrsg.) A. & Cl.; Cor.; Hen.
 IV., P. 2; M. N. D.; Oth.; R. & J.;
 W. T. 7
 Bolte, J.: (*Schick; Rez.*) 523
 Borinski, L.: (*ShJ.; Rez.*) 530
 Boughner, D. C.: LLL. 121
 Boyd, J.: *Goethe and Engl. lit.* 492
 Brandl, A.: Macb. 128
 — — — (*Harrison; Rez.*) 505
 — — — (M. of V.; Rez.) 137
 — — — (Paletta; Rez.) 392
 — — — (*Schick; Rez.*) 523
 — — — (*Tiegs; Rez.*) 536
 — — — (Turmann; Rez.) 453
 — — — (Weigelin; Rez.) 84
 Bransom, J. S. H.: (Hrsg.) Lear 110
 Bredvold, L. J.: (*Schirmer; Rez.*) 526
 Brock, J. H. E.: Haml. 56
 Brooke, T.: (Hrsg.) Plays 14
 — — — (Judge; Rez.) 340
 — — — (Smith; Rez.) 440
 — — — (*Stoll; Rez.*) 533
 — — — (Wilson; Rez.) 85
 Brown, B. D.: Macb. 129
 Brulé, A.: (*Boas; Rez.*) 491
 — — — (Plays; Rez.) 401

- Brun. L.: (*Bartels; Rez.*) 490
 Buchan, J.: Cor. 31
 Budd, F. E.: M. for M. 133
 — — — (*Hrsg.*) Lear 7
 Bullen, A. H.: (*Hrsg.*) Sh., Works 10
 Bush, D.: (*Hrsg.*) Sh., Works 1

 Cameron, K. W.: Oth. 166
 Campbell, O. J.: M. W. of W. 150
 — — — *Ital. backgr. of M. W. of W.*
 493
 — — — (*Arden Sh.; Rez.*) 481
 Cavalli, E.: Oth. 167
 Carver, P. L.: Lear 111
 Castelain, M.: (*Übers.*) T. of Shr. 3
 Celenza, G.: (*Übers.*) M. N. D. 155
 Cerruti, E.: M. of V. 142
 Chambers, E. K.: (*Granville-Barker;*
 Rez.) 303
 — — — (*Harrison; Rez.*) 505
 Chapman, J. A.: *Papers on Sh.* 494
 Christiansen, Ch.: (*Hrsg.*) Sh., Werke
 17
 Churchill, W.: J. C. 31
 Clark, C.: Hen. IV. 92
 Collection Sh.: *Hen. IV.* 482
 Collins, D. C.: S. Th. M. 183
 Connes, G.: *Etud. Sh-n* 495
 Corpus Hamleticum 75. 523
 Craig, H.: Haml. 57
 — — (*Hrsg.*) Parrott Pres. Vol. 294
 — — (*Hrsg.*) Sh., .. plays 480
 Cret, P. P.: Folger Sh. Libr. 223
 Croce, B.: (*Connes; Rez.*) 270. 495
 — — *Convers. crit.* 496
 Cummings, H.: Haml. 58
 Curry, W. C.: Macb. 130
 Cysarz, H.: (*Lieske; Rez.*) 510

 Dam, B. A. P. van: (*Price; Rez.*) 519
 — — — — (*Tannenbaum; Rez.*) 534
 Dane, Cl.: T. of Shr. 31
 Dannenberg, F.: Sonn. 188
 Davenport, E. V.: (*Hrsg.*) Hen. V. 7
 Davis, B. E. C.: (*Lathrop; Rez.*) 354
 — — — — (*Schirmer; Rez.*) 524
 — — — — (*Wood; Rez.*) 544
 Davis, S.: Sh. retold 26
 Deckner, E.: (*Hen. IV.; Rez.*) 89. 484
 — — (*Matheson; Rez.*) 513
 — — (*R. & J.; Rez.*) 179
 — — (*Tiegs; Rez.*) 536

 Decroos, J.: Sonn. 189
 — — (*Übers.*) Sonn. 485
 — — (*Sonn.; Rez.*) 486
 Deetjen, W.: Dts. Sh.-Ges. 276. 277
 Delair, P.: (*Übers.*) T. of Shr. 196
 Delatte, F.: (*Cor.; Rez.*) 3
 — — (*Hen. IV.; Rez.*) 482
 — — (*Pearson; Rez.*) 515
 — — (*Price; Rez.*) 402
 — — (*Robinson; Rez.*) 521
 — — (*Sibley; Rez.*) 532
 Delpy, E.: Hen. IV. 93
 — — T. G. of V. 217
 Derocquigny, J.: (*Übers.*) Cor. 3. 44
 Deutsche Sh. Ges., 70 Jahre 432
 Deutschbein, M.: Haml. 59
 — — Montaigne in AYLI. 36
 Dickins, B.: T. N. 214
 Digeon, A.: (*Cor.; Rez.*) 3
 Dobrée, B.: (*Harrison; Rez.*) 505
 — — (*Knight; Rez.*) 508
 — — (*Stoll; Rez.*) 533
 Doran, M.: Lear 112
 — — *Text of Lear* 497
 Draber, M.: Student's Sh. 27
 Draper, J. W.: Haml. 60. 61. 62. 63. 64
 — — — Merch. of V. 143
 — — — Oth. 168
 — — — T. of A. 203
 — — — T. N. 215
 Drews, W.: *Lear auf d. dts. Bühne* 498
 Du Perron, E.: Haml. 65

 Eaton, H. T.: (*Hrsg.*) Macb. 123
 Eccles, M.: (*Sibley; Rez.*) 532
 Eckhardt, E.: (*Tannenbaum; Rez.*) 534
 Eichler, A.: (*Hoyler; Rez.*) 328
 — — (*Kellner; Rez.*) 507
 — — (*ShJ.; Rez.*) 433. 531.
 Elson, J. J.: Hen. IV. 94
 England u. d. Antike 499
 Enzinger, M.: (*Katann; Rez.*) 506

 Farjeon, H.: (*Hrsg.*) First Folio Text 5
 Fischer, E.: (*Schick; Rez.*) 75
 Fischer, W.: (*Comedies; Rez.*) 267. 268
 — — (*Sonn.; Rez.*) 185
 — — (*Sh., 21 plays; Rez.*) 480
 — — (*Boas; Rez.*) 491
 — — (*Boyd; Rez.*) 492
 — — (*Isaacs; Rez.*) 338
 — — (*McKerrow; Rez.*) 512
 — — (*Plays; Rez.*) 401

- Fischer, W.: (Price; Rez.) 402
 — — (Sibley; Rez.) 532
 Flatter, R.: (Übers.) Sonn 185
 Frank, H.: Weltblick i. Sh's Cymb. 50
 Franz, W.: Lear 113
 Frels, W.: (Gregor; Rez.) 503
 — — (Lieske; Rez.) 510
 French: (Hrsg.) Macb. 124
 French, J. M.: Oth. 169
 Fries, K.: Tr. & Cr. 206
- Gabele, A.: Lear 114
 — — MND. 157
 — — (Weigelin; Rez.) 84
 Galinsky, H.: (Göpfert; Rez.) 500
 Gallas, K. R.: (Babcock; Rez.) 489
 Gargano, G. S.: (Übers.) Temp. 200
 Gaw, A.: M. A. 162
 Gilbert, A. H.: (Campbell; Rez.) 150.
 493
 Gillet, L.: (Cor.; Rez.) 46
 Giordano-Orsini, G. N.: (Hrsg.) MND.
 155
 Golther, W.: (Schneider; Rez.) 527
 Göpfert, H. G.: Paul Ernst u. d. Trag.
 500
 Goethe, J. W. von: Z. Sh.-Tag 344
 Gordon, R. K.: Tr. & Cr. 207
 Gottlieb, E.: Lear 115.
 Gray, Ch. K.: Theatric. Crit. 501
 Greg, W. W.: Dram. docum. 502
 — — — (Judge; Rez.) 340
 — — — (Sibley; Rez.) 532
 — — — (Wilson; Rez.) 85
 Gregor, J.: Weltgesch. d. Theat. 503
 Griesbach, J.: Lear u. Macbeth 116
 Groot, H. de: (Türck; Rez.) 538
 Grynäus, S.: (Übers.) R. & J. 179
 Gstettner, H.: Lebend. Sh. 38
 — — M. for M. 479, 1
 — — Temp. 201
 — — W. T. 220
 Guilon, P.: (Croce; Rez.) 496
 Günther, A. E.: Ant. & Cl. 34
 — — — Oth. 170
 Gürster, E.: (Hinrichsen; Rez.) 66
- Hall, E. V.: (Hrsg.) Testam. Pap. 448
 Hallwachs, W.: (ShJ.; Rez.) 433. 531
 Harpsfield, N.: S. Th. M. 504
 Harrison, G. B.: s. Granville-Barker
 308
 — — — Elizabeth. journal 505
- Harrison, G. B.: (Stoll; Rez.) 533
 — — — (Williams; Rez.) 542
 Hart, A.: T. N. K. 218
 Hastings, E. M.: Scenes fr. Sh. 32
 Hecht, Hanna: (R. & J.; Rez.) 179
 — Hans (Hrsg.) ShJ. 433
 — — (Bibliogr. d. Kulturw.; Rez.) 245
 — — (Saintsbury; Rez.) 419
 Heilborn, E.: Lear 117
 Hengesbach: (Vollrath; Rez.) 539
 Henderson, W. B. D.: Tr. & Cr. 208
 Herder, J. G.: Shakesp. 344
 Herzberg, M. J.: (Hrsg.) Haml. 53
 Herzog, F. W.: M. N. D. 158
 Heuer, H.: (Bateson; Rez.) 240
 Hill, R.: (Hrsg.) Everybody's Sh. 4
 Hiller, H.: Leibniz' Tod 291
 Hinrichsen, O.: Haml. 66
 Hoche, A. E.: Sh. u. Psychiatr. 479, 4
 Holthausen, F.: Macb. 131
 Horney, Th.: (Morsbach; Rez.) 109
 Hubler, E.: Lear 118
 Hubner, W.: (Bateson; Rez.) 240
 Hughes, M. Y.: (Lathrop; Rez.) 354
 Huizinga, J.: (England; Rez.) 499
 Husges, H.: (Hrsg.) Cor. 41
- Jantzen, H.: (Boyd; Rez.) 492
 — — (Wood; Rez.) 544
 Jespersen, O.: Lear 119
 Imelmann, R.: (Greg; Rez.) 502
 Jones, H. S. V.: (Plays; Rez.) 401
 Jones, Ph. M.: (Hrsg.) Saintsbury 420
- Kahn, L.: Sonn. 190. 191
 Karp, G.: (Vollmann; Rez.) 456
 — — (Weigelin; Rez.) 84
 Katann, O.: Gesetz im Wandel 506
 Kayser, W.: (Price; Rez.) 519
 Keller, W.: M. N. D. 159
 — — (Sonn.; Rez.) 185
 — — (Barrett; Rez.) 238
 — — (Boas; Rez.) 491
 — — (Dannenberg; Rez.) 272
 — — (Doran; Rez.) 497
 — — (Granville-Barker; Rez.) 308
 — — (Hart; Rez.) 318
 — — (Isaacs; Rez.) 338
 — — (Kapp; Rez.) 341
 — — (Kellner; Rez.) 507
 — — (Lindabury; Rez.) 511
 — — (McKerrow; Rez.) 512
 — — (Meißner; Rez.) 376

- Keller, W.: (*Meyer-Erlach*; Rez.) 514
 — — (*Paletta*; Rez.) 392
 — — (*Pfeijer*; Rez.) 516
 — — (*Scherer*; Rez.) 522
 — — (*Schick*; Rez.) 75
 — — (*Schirmer*; Rez.) 525
 — — (*Schücking*; Rez.) 77
 — — (*Stoll*; Rez.) 533
 — — (*Tannenbaum*; Rez.) 534
 — — (*Vollmann*; Rez.) 456
 — — (*Weigelin*; Rez.) 84
 — — (*Wülker*; Rez.) 545
 — — (*Yates*; Rez.) 475
 — — (Hrsg.) ShJ. 433
Kellner, L.: 14 *Dramen Sh's* 507
Kerckhove, M. van de: (*Sonn.*; Rez.) 485
Kicia: (Hrsg.) Sh., Werke 18
King, L.: Hen. VI. 99. 100
Kirby, Th. A.: Tr. & Cr. 209
Klein, M.: Haml. 67
 — — *Dramat. Formges.* 479, 8
Knight, G. W.: *Sh-n tempest* 508
Knorr, F.: William Sh. 479, 5
Koch, J.: Haml. 68
 — — W. T. 221
Koch, W.: (Hrsg.) Sh., Werke 19
Kooistra, J.: (*Connes*; Rez.) 270. 495
Kozul, A.: (*Aspects*; Rez.) 488
 — — (*Chapman*; Rez.) 494
 — — (*Kellner*; Rez.) 507
 — — (*Stoll*; Rez.) 533
Kraus, K.: (Übers.) Sh., Dramen 20
Krause, G.: M. N. D. 160
Kris, E.: (*Ross*, Rez.) 147
Küry, H.: R. & J. 182

Labinski, M.: Com. of Err. 39
Lacy, J.: Recollections 362. 363
Laloy, L.: M. of V. 144
Lang, Cl.: M. of V. 145
Law, R. A.: Hen. V. u. Lear 96
Legouis, E.: (*Granville-Barker*; Rez.) 308
 — — (*Longworth*; Rez.) 364
Lévy, P.: (*Schick*; Rez.) 523
L'Hommedé, E.: *Secret de Sonn.* 509
Liening, M. (Hrsg.) Cor. 42
Lieske, R.: *Tieck u. Romantik* 510
Lindabury, R. V.: *Patriotism* 511
Linden, W.: (*Thomas*; Rez.) 355
Lindsay, Ph.: Hen. V. 97
 — — Rich. III. 177

Lohrengel: (*Tiegs*; Rez.) 536
Longworth, Cl.: (Übers.) A. & Cl. 483
Lyon, P. H. B.: (Hrsg.) M. of V. 7

Mabbott, J. O.: John 102
McIlwraith, A. K.: (Hrsg.) Comedies 267
 — — — (*Tannenbaum*; Rez.) 534
McKeithan, D. M.: Lear 120
McKerrow, R. B.: T. A. 204
 — — — *Earlier edit. of Sh.* 512
Mandin, L.: Oth. 171
Märker: (*Gregor*; Rez.) 503
Matheson, B. S.: *Invent. person.* 513
Maxwell, B.: T. of Shr. 197
 — — (*Tannenbaum*; Rez.) 534
Meeres, N. V.: (Hrsg.) T. N. 7
Meier, H.: (Hrsg.) Bibliogr., Kulturw. 245
Meiner, M.: Sh's Schädel 291
Meißner, P.: (*England*; Rez.) 499
 — — (*Kapp*; Rez.) 341
 — — (*Parrott Pres. Vol.*; Rez.) 294
 — — (*Vollmann*; Rez.) 456
Mensel, E. H.: (Hrsg.) R. & J. 179
Metz, R.: (*England*; Rez.) 499
Meyer, G.: Sh. u. die Theologen 479, 6
Meyer-Erlach, W.: *Nord. Schöpferkr.* 514
Michel, K.: Prod. Son 175
Mohrbutter, A.: (Hrsg.) Cor. 43
Morhardt, M.: T. N. 479, 2
Morsbach, L.: J. C. 109
Mühlbach, E.: (*Sonn.*; Rez.) 185
 — — (*Schirmer*; Rez.) 525
 — — (*Tiegs*; Rez.) 536

Nebel, C.: Haml. 69
Neuhof, H.: Calibangestalt 479, 3
Newald, R.: (Hrsg.) Bibliographie 245
Nicolai, H.: «Ecstasy» u. «Passion» 478
Noch ein Shakesp. 436

Odierno de Lorenzo, A.: Sonn. 192
Ojetti, P.: (Übers.) M. of V. 140
Okerlund, G.: Hen. V. 98
Ost, G.: (Hrsg.) M. of V. 136

Page, N.: M. A. 163
 — — (*Pearson*; Rez.) 515
Papers, Testamentary 448
Parrott, T. M.: Haml. 70
 — — — (*Plays*; Rez.) 401

- Parrott, T. M.: (*Stoll; Rez.*) 533
 Parrott Presentation Vol. 294
 Patch, H. R.: (*Schöffler; Rez.*) 528
 Paul, H. N.: Haml. 71. 72
 Pearson, L. E.: *Love Convent.* 515
 Petsch, R.: (*Boyd; Rez.*) 492
 — — (*Göpfer; Rez.*) 500
 — — (*Perger; Rez.*) 397
 Pfeifer, E.: *Märchendram.* 516
 Philips, G. W.: Sonn. 193
 Piachaud, R. L.: (Übers.) Cor. 45. 46
 — — — (Übers.) M. of V. 139
 Piccoli, R.: Haml. 73
 Pillai, V. K. A.: *Sh. criticism* 517
 Pink, M. A.: (Hrsg.) Hen. IV., P. 1;
 Macb. 7
 Pinto, V. de S.: (Hrsg.) Cor. 40
 Plimpton, G. A.: *Educ. of Sh.* 518
 Pollard, A. W.: (Hrsg.) Sh. problems
 435
 Price, L. M.: *Engl. lit. in Germ.* 519
 — — — (*Boyd; Rez.*) 492
 Prior, M. E.: (*Bateson; Rez.*) 240
 Prospero, A.: (Hrsg.) M. N. D. 153
 Pruvost, R.: (*Tannenbaum; Rez.*) 534
 Putt, G.: (*Bradbrook; Rez.*) 251

 Radius, E.: Haml. 74
 Ralli, A.: *Sh-n criticism* 520
 Reed, A. W.: (*Harpfield; Rez.*) 504
 Reiß-Andersen, G.: (Übers.) W. T. 23
 Rendall, G. H.: Sonn. 194
 Reul, P. de.: (*Schirmer; Rez.*) 526
 Ricci, A.: (Übers.) J. C. 106
 Richter, J.: M. of V. 146
 Ridley, M. R.: (Hrsg.) New Temple
 Sh. 8
 Robinson, H. S.: *Sh-n criticism* 521
 Rosati, S.: (*Strachey; Rez.*) 173
 Rose, W.: (*Prize; Rez.*) 519
 Ross, J. A.: M. of V. 147
 Rothe, H.: (Übers.) Sh., Werke 21
 — — (Übers.) Hen. IV. 90
 Ruppel, K. H.: (*Gregor; Rez.*) 503
 Rusconi, C.: (Übers.) Cor. 47
 — — (Übers.) Macb. 126
 Rytter, H.: (Übers.) M. N. D. 156
 — — (Übers.) R. & J. 180

 Sauvage, F.: (Übers.) M. W. of W. 149
 — — (Übers.) Hen. IV. 482
 Scherer, B.: *Vers . . . b. d. jg. Zeitg.* 522
 Schick, J.: *Corpus Hamlet.* 75. 523

 Schirmer, W. F.: (*Lathrop; Rez.*) 354
 — — — *Antike, Ren. u. Hum.* 525
 — — — *Chaucer, Sh. u. Ant.* 526
 — — — *Engl. Frühhum.* 524
 Schlegel, A. W. v.: (Übers.) Sh., Werke
 16. 17. 18
 Schneider, H.: *Heldensage* 527
 Schöffler, H.: *Puritanism.* 528
 Schonemann, J.: (*Schirmer; Rez.*) 526
 Schröder, F. R.: (*ShJ.; Rez.*) 531
 Schröer, A.: *Shakespeareana* 477
 Schücking, L. L.: Haml. 76. 77
 — — — (Hrsg.) Sh., Werke 16
 — — — (*Giordano-Orsini; Rez.*) 305
 — — — (*Wilson; Rez.*) 85
 Schütt, M.: (*Schirmer; Rez.*) 524
 De Sélincourt, E.: Tr. & Cr. 210
 Shaber, M. A.: (*Alden; Rez.*) 487
 — — — (*L'Hommedé; Rez.*) 509
 Shakespeare: 21 plays 480
 — A. & Cl. 483
 — Hen. IV. 482
 — Hen. IV., P. 1 484
 — Rich. III. 481
 — Sonn. 485. 486
 Shakespeare Anthology 28
 Shakespeare's kultur. Sendg. 429
 ShJ. 529. 530. 531
 Shakespeare Problems 435
 Shattuck, Marquis E.: (Hrsg.) J. C. 104
 Sherman: (Hrsg.) Haml. 54
 Sibley, G. M.: *Lost plays* 532
 Sievers, P.: (*Schücking; Rez.*) 77
 Sisson, C. J.: (*Babcock; Rez.*) 489
 — — — (*Gebert; Rez.*) 301
 — — — (*Hart; Rez.*) 318
 — — — (*Lodge; Rez.*) 360
 — — — (*Plimpton; Rez.*) 518
 — — — (*Saintsbury; Rez.*) 419
 — — — (*ShJ.; Rez.*) 531
 — — — (*Stoll; Rez.*) 533
 Six Stories from Sh. 31
 Skillan, G.: (Hrsg.) M. of V. 137
 — — (*Granville-Barker; Rez.*) 308
 Smith, G. C. M.: (*Schick; Rez.*) 75. 523
 Snowden, Visct.: M. of V. 31
 Songs from Sh's plays 29
 Sorensen, F.: L. L. L. 122
 Sormani, G.: (Übers.) Macb. 125
 Spens, J.: (*Boas; Rez.*) 491
 Spencer, H.: (Hrsg.) *Eliz. Plays* 401
 — — (*Hreg.*) *Arden Sh.* 481
 — — (*Aspects; Rez.*) 488

- Spencer, H.: (Granville-Barker; Rez.) 308
 — — (McKerrow; Rez.) 512
 — — (Plimpton; Rez.) 518
 — — (Ralli; Rez.) 520
 — — (Sisson; Rez.) 439
 — — (Willoughby; Rez.) 543
 Spina, S.: (Hrsg.) Hen. VIII. 101
 Stasheff, E.: Sh-n nights 274
 Steinbömer, G.: M. N. D.; A. Y. L. J.; T. N. 161
 Stoll, E. E.: Haml. 78. 79
 — — — Oth. 172
 — — — *Art a. artifice in Sh.* 533
 Stone, G. W.: Haml. 80
 Stories from Sh. 30
 Stories, Six, from Sh. 31
 Strachey, L.: Oth. 173
 Stuart, D. M.: (Hrsg.) Hen. V. 7
 Stuart, J. M. B.: (Hrsg.) A. Y. L. J. 2
 Stuart, Jan.: Scenes from Sh. 32
 Sukra, M.: (Übers.) J. C. 107
 Supervielle, J.: (Übers.) A. Y. L. J. 35
 Süskind, P.: (Doran; Rez.) 497
 Sutherland, J. R.: (Bateson; Rez.) 240
 Szogs, A.: (Plimpton; Rez.) 518
 Tannenbaum, S. A.: *Sh-n scraps* 534
 Ten Bruggencate, K.: (Hrsg.) J. C. 103
 — — (Hrsg.) M. of V. 138
 Thaler, A.: Macb. 132
 Thomas, A.: *Don Carlos a. Haml.* 535
 Thompson, E.: (Hrsg.) Temp. 7
 Thorpe, C. D.: Haml. 81
 Tiegs, A.: *Engl. Berufsdrum.* 536
 Tieck, L.: (Übers.) Sh., Werke 16. 18
 Tillotson, A.: (Elson; Rez.) 290
 Tomlinson, W. E.: *Herodes Charakt.* 537
 Trampe-Bødtker, A.: (Übers.) Hen. IV. 23
 Tronchon, H.: (Boyd; Rez.) 492
 — — (Price; Rez.) 402
 Trumm, P.: M. for M. 134
 — — T. of Shr. 198
 Türck, S.: *Sh. u. Montaigne* 538
 Vaganay, H.: Sonn. 195
 Vanni, M.: (Hrsg.) Macb. 125
 Verwey, A.: (Übers.) Sonn. 486
 Vištor, K.: (Price; Rez.) 402
 Vogtherr, K.: (Richter; Rez.) 408
 Vollert, W.: *Sh's relig. Lebensweisheit* 479, 7
 Vollrath, W.: *Goethe u. Großbrit.* 539
 Vordieck: Haml. 82
 Wadepuhl, W.: (Boyd; Rez.) 492
 Walker, A.: (Lea; Rez.) 359
 — — (Yates; Rez.) 475
 Walley, H. R.: M. of V. 148
 Walpole, H.: *King Lear* 31
 Wanschura, K.: *Sonn. von Bacon geschrieben.* 540
 Ward, E. M.: (Hrsg.) J. C. 105
 Wehner, J. M.: Cymb. 51
 — — — M. A. 164
 — — — Temp. 202
 — — — W. T. 222
 Weidenmüller, O.: (ShJ.; Rez.) 529
 — — (Wanschura; Rez.) 540
 — — (Widmann; Rez.) 541
 Weigelin, E.: Haml. 83. 84
 Welles, O.: (Hrsg.) *Everybody's Sh.* 4
 Widmann, W.: *Hamlets Bühnenlaufb.* 541
 Widowitz, O.: (Übers.) T. N. 211
 Willcock, G. D.: (Bush; Rez.) 261
 Williams, Ch.: *Life of Sh.* 542
 Willoughby, E. E.: *Printg of 1 F.* 543
 Willoughby, L. A.: (Boyd; Rez.) 492
 Wilson, J. D.: Haml. 85. 86
 — — — (Hrsg.) *New Cambr. Sh.* 6
 — — — (Hrsg.) *Sh. Problems* 435
 Wind, E.: (Hrsg.) *Bibliographie* 245
 Wokatsch, W.: (ShJ.; Rez.) 531
 Wolf, E.: (Schöffler; Rez.) 528
 Wolf, E. F. H.: Haml. 87
 Wolff, M. J.: (R. & J.; Rez.) 179
 — — — (Vollmann; Rez.) 456
 Wolzogen, H. v.: A. Y. L. J. 37
 Wood, F. T.: (Agate; Rez.) 226
 — — — (Gray; Rez.) 501
 — — — (Pillai; Rez.) 517
 — — — *Sh. and plebs* 544
 Woodbridge, B. M.: (Mélèse; Rez.) 379
 Wright, L. B.: T. N. 216
 Wülker, A.: *Sh's Einfl. auf Lee* 545
 Wunder Shakespeare, Das 185
 Young, F. B.: Haml. 31
 Young, K.: Haml. 88
 Zanco, A.: (Übers.) T. N. 212
 Ziese, E.: *Beethovens Tod* 291
 Zucker, A. E.: (Boyd; Rez.) 492

Theaterschau.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen auslanddeutschen Bühnen im Jahre 1935 nebst Rundfunkbericht.

[Wo hinter den Städtenamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater.]

Aachen: Irrungen 5. — Sturm 7 (davon 1 in Düren).

Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen: Was ihr wollt 19 (davon 2 in Osterode, je 1 in Angerburg, Bialla, Guttstadt, Johannisburg, Lötzen, Lyck, Neidenburg, Ortelsburg, Rastenburg, Rössel, Sensburg, und Treuburg).

Altenburg i. Thür., Landestheater: Hamlet 3.

Altona: Zweierlei Maß 16 (davon 1 in Wandsbeck).

Baden-Baden, Städtische Schauspiele: Irrungen 4. — Lärm um nichts 3. —

Barmen siehe bei Wuppertal.

Basel: Maß für Maß 4. — Sommer-nachtstraum 9. — Wie es euch gefällt 5.

Bautzen: Widerspenstige 7 (Freilicht-Festspiele an der Michaeliskirche).

Berlin, Preuß. Staatstheater: Schauspielhaus: Irrungen 6. — Lear 24. — Kleines Haus (Deutsches Künstlertheater): Zwei Herren aus Verona 37.

— Deutsches Theater: Maß für Maß 21. — Wintermärchen 5.

— Theater des Volkes: Sommer-nachtstraum 21. — Die lustigen Weiber 56. — Widerspenstige 30.

— Rose-Theater: Perikles von Tyrus 32.

— Naturbühne Märkisches Museum: Widerspenstige 11.

Bern: Heinrich IV. 4. — Was ihr wollt 1. — Wintermarchen 5.

Beuthen (O.-S.), Oberschlesisches Landestheater: Widerspenstige 10 (davon 4 in Beuthen, 2 in Gleiwitz, 1 in Hindenburg (O.-Schl.), 2 in Kattowitz und 1 in Königshütte).

Biel siehe bei Solothurn-Biel.

Bochum: Hamlet 12. — Julius Caesar 7.

Bonn a. Rh.: Richard III. 8. — Twelfth Night 1 (Gastspiel der English Amateur Players).

Brandenburg (Havel): Was ihr wollt 3.

Braunschweig, Landestheater: Maß für Maß 4.

Bremen, Staatstheater: Kaufmann 14 (davon 2 in Lüneburg, je 1 in Delmenhorst und Vegesack). — Widerspenstige 10 (davon 4 auf der Freilichtbühne).

— Bremer Schauspielhaus: Zwei Herren aus Verona 12.

Bremerhaven: Widerspenstige 4 (davon je 1 in Blumenthal und Osterholz-Scharmbeck).

Breslau, Schlesische Spielgemeinschaft für nationale Festgestaltung: Sommernachtstraum 14 (Schles. Freilichtfestspiele, davon 4 in Krummhübel, je 3 in Glogau und Zobten und je 2 in Görbersdorf und Schreiberbau).

— Lobe-Theater: Widerspenstige 17.

Bunzlau, Schlesische Landesbühne: Was ihr wollt 2.

Chemnitz, Opernhaus: Antonius und Kleopatra 8.

— Schauspielhaus: Maß für Maß 6.

Coburg, Landestheater: Kaufmann 1.

— Richard III. 4. — Sommernachtstraum 5.

Cottbus: Hamlet 5.

Danzig, Staatstheater: Heinrich IV. 9 (davon je 1 in Marienburg und Zopot).

Darmstadt, Hessisches Landestheater, Kleines Haus: Was ihr wollt 7.

Dessau, Friedrich-Theater: Irrungen 11 (davon 2 in Bernburg). — Richard III. 3.

Detmold, Lippisches Landestheater: Was ihr wollt 1. — Wintermärchen 4 (davon je 1 in Paderborn und Salzuflen).

Dortmund: Hamlet 5. — Was ihr wollt 9. — Widerspenstige 3.

Dresden, Schauspielhaus: Richard III. 11. — Widerspenstige 15 (davon 1 im Zwingerhof).

Düsseldorf, Schauspielhaus: Irrungen 13. — Was ihr wollt 1.

Eger: Macbeth 4.

Elberfeld siehe bei Wuppertal.

Elbing, Stadt- und Grenzlandtheater: Was ihr wollt 19 (davon je 1 in Bartenstein, Braunsberg, Christburg, Dt.-Eylau, Heiligenbeil, Liebstadt, Marienwerder, Mehlsack, Pr.-Eylau, Pr.-Holland, Riesenburg, Schippenbeil, Wormditt und Zinten).

Erfurt, Deutsches Volkstheater: Widerspenstige 5 (davon 2 in Naumburg).

Essen, Schauspielhaus: Zwei Herren aus Verona 20 (davon 2 in Duisburg). — Irrungen 3.

Esslingen a.N., Württembergische Landesbühne: Irrungen 8 (davon je 1 in Freudenstadt, Friedrichshafen, Gmünd, Heidenheim, Ludwigsburg, Nürtingen, Oehringen und Rottweil).

Flensburg, Grenzlandtheater: Widerspenstige 12 (davon je 1 in Apenrade, Gravenstein, Hadersleben, Niebüll und Tondern).

Frankfurt a. M., Schauspielhaus: Irrungen 6. — Othello 6. — Was ihr wollt 2. — Widerspenstige 27.

— Künstlertheater für Rhein und Main: Irrungen 6 (davon je 1 in Alsfeld, Alzey, Butzbach, Ffm.-Griesheim und Oberursel).

Freiberg i. Sa.: Kaufmann 7.

Freiburg i. Br.: Sommernachtstraum 7.

Gablonz a. d. N.: Was ihr wollt 2.

Gera, Reußisches Theater: Macbeth 2.

Gießen: Irrungen 6 (davon je 1 in Homburg und Marburg). — Was ihr wollt 2.

Gotha-Sondershausen, Vereinigte Staatliche Landestheater: Widerspenstige 3 (davon je 1 in Arnstadt, Gotha und Sondershausen).

Graz: Macbeth 2.

Hagen i. W.: Sommernachtstraum 1.

Hamburg, Staatliches Schauspielhaus (Neues Schauspielhaus, Deutsches Schauspielhaus): Was ihr wollt 20 (davon 1 in Cuxhaven).

— Thalia-Theater: Othello 9. — Wintermärchen 15.

Hanau: Kaufmann 3 (davon 1 in Aschaffenburg). — Sommernachtstraum 3.

Hannover, Schauspielhaus: Heinrich IV. 1. — Kaufmann 4.

Harburg-Wilhelmsburg: Sommernachtstraum 6.

Heidelberg: Hamlet 8 (davon 1 in Weinheim). — Liebes-Leid und -Lust 4.

— Reichsfestspiele: Was ihr wollt 11 (im Schloßhof).

Heilbronn: Was ihr wollt 4.

Hildesheim: Lear 3.

Hof a. d. S., Grenzlandtheater: Was ihr wollt 3. — Widerspenstige 1.

Innsbruck: Lear 4.

Jauer i. Schl., Niederschlesisches Landestheater: Was ihr wollt 3.

Karlsruhe, Badisches Staatstheater: Wie es euch gefällt 5.

Kiel: Was ihr wollt 14.

Kiel: Schauspielhaus: Widerspenstige 1 (Gastspiel der Deutschen Musikbühne).

Koblenz: Kaufmann 8.

Köln, Schauspielhaus: Irrungen 16.

Königsberg i. Pr., (Neues) Schauspielhaus: Heinrich IV. 4. — Was ihr wollt 11.

Krefeld: Sommernachtstraum 5 (davon 2 in Burg Linn).

Landsberg a. d. W., Irrungen 6 (davon 1 in Soldin).

Leipzig, Altes Theater: Lear 6. — Macbeth 16 (davon 1 in Meerane). — Romeo 19.

Bad Liebenstein, Kurtheater: Sommernachtstraum 1.

Linz a. d. D., Landestheater: Kaufman 1. — Romeo 2.

Lübeck: Was ihr wollt 7 (Freilichtbühne).

Luzern: As you like it 1 (Gastspiel der English Classical Players). — Was ihr wollt 4. — Wintermärchen 3.

Magdeburg: Wie es euch gefällt 3.

— Wilhelm-Theater: Maß für Maß 1.

Mainz: Macbeth 6 (davon 1 in Worms). — Widerspenstige 5.

Mannheim, National-Theater: Irrungen 4. — Lärm um nichts 12. — Maß für Maß 4.

Meiningen, Landestheater: Sommernachtstraum 3 (davon 1 in Hildburghausen).

München, National-Theater: Lear 3.

— Residenz-Theater: Lärm um nichts 7. — Lear 3. — Maß für Maß 3. — Sturm 5. — Die lustigen Weiber 16. — Widerspenstige 20.

— Prinzregenten-Theater: Lärm um nichts 9. — Lear 12. — Maß für Maß 12.

— (Münchener) Kammerspiele im Schauspielhaus: Zwei Herren aus Verona 13. — Wintermärchen 11.

— Bayerische Landesbühne: Irrungen 21 (davon je 1 in Amberg, Cham, Deggendorf, Donauwörth, Füssen, Garmisch, Günzburg, Kaufbeuren, Kempten, Lauingen a. d. D., Lindau, Marktredwitz, Memmingen, Neu- markt i. O., Oberammergau, Prien,

Starnberg, Traunstein, Weiden, Wörrishofen und Zwiesel).

Münster i. W.: Lear 8 (davon 1 in Ahlen). — Sturm 4.

Neuß a. Rh., Rheinisches Städtebun- theater: Widerspenstige 43 (davon 19 auf der Freilichtbühne Düsseldorf, 2 in Mulheim, je 1 in Buer, Camp-Lintfort, Cleve, Datteln, Dorsten, Erkelenz, Heinsberg, Hilden, Homberg, Langenberg, Leverkusen, Ludenscheid, Marl, Moers, Neukirchen, Recklinghausen, Rheinhausen und Wesel).

Neustrelitz, Landes-Theater: Was ihr wollt 6.

Nürnberg, Schauspielhaus: Hamlet 2. — Zwei Herren aus Verona 10.

Oberhausen: Hamlet 2.

Oldenburg, Landestheater: Julius Cae- sar 6. — Lärm um nichts 7.

Oybin, Waldbühne (Freilichtbühne in der Sächsischen Spielgemeinschaft für nationale Festgestaltung): Was ihr wollt 5.

Paderborn, Westfäl. Landestheater: Widerspenstige 48 (davon je 2 in Arnberg, Hemer und Olsberg, je 1 in Altenbeken, Altenhundem, Balve, Beckum, Bestwig, Brakel, Brilon, Bünde, Castrop, Eickelborn, Frönden- berg, Geisweid, Geseke, Hallenberg, Herne, Hilchenbach, Höxter, Ibbenbüren, Laasphe, Lengerich, Lippstadt, Lübbecke, Lünen, Mars- berg, Menden, Meschede, Neheim, Olpe, Plettenberg, Schwerte, Siegen, Soest, Unna, Wanne-Eickel, War- burg, Warendorf, Warstein, Welper, Werl, Werne und Witten). — Was ihr wollt 2 (davon je 1 in Altenbeken und Beckum).

Pforzheim: Was ihr wollt 5.

Potsdam, Schauspielhaus: Was ihr wollt 12. — Widerspenstige 13.

Prag, Neues Deutsches Theater: Som- mernachtstraum 6.

Ratibor (Oberschlesisches Grenzland- theater): Maß für Maß 5.

Regensburg: Richard III. 3. — Wider- spenstige 6 (davon 1 in Straubing).

- Riga*, Deutsches Schauspielhaus: Zwei Herren aus Verona 5.
Rostock: Was ihr wollt 1 (Thingplatz). — Widerspenstige 2.
St. Gallen: As you like it 1 (Gastspiel der English Players). — Macbeth 4. — The merchant of Venice 1 (Gastspiel der English Players).
Schleswig, Nordmark-Landestheater: Irrungen 1 (in Husum). — Richard III. 1.
Schneidemühl, Landestheater: Hamlet 3.
Schweidnitz, (Mittelrheinisches) Landestheater: Sommernachtstraum 2.
Solothurn-Biel, Städtebundtheater: Wie es euch gefällt 3 (davon 2 in Biel, 1 in Solothurn).
Sondershausen siehe bei Gotha-Sondershausen.
Stendal, Altmärkisches Landestheater: Widerspenstige 5 (davon 1 in Wittenberge).
Stettin: Was ihr wollt 4 (davon 3 Theater im Schloßhof).
Stralsund: Irrungen 3.
Stuttgart, Württembergisches Staatstheater, Kleines Haus: Lear 4. — Romeo 11.
Teplitz-Schönau, Kammerspiele: Was ihr wollt 2.
Troppau: Sommernachtstraum 5 (davon 1 in Jägerndorf).
Ulm a. d. D.: Julius Caesar 3.
Weimar, Deutsches Nationaltheater: Macbeth 3. — Sommernachtstraum 7.
Wien, Burgtheater: Antonius und Kleopatra 9. — Coriolanus 2. — Lear 18. — Othello 16.
Wiesbaden (Preussisches Staatstheater, Großes Haus), Deutsches Theater: Richard III. 4. — Wie es euch gefällt 7.
Wilhelmshaven, Neues Schauspielhaus der Jadestadt: Was ihr wollt 6.
Würzburg: Maß für Maß 4. — Was ihr wollt 4.
Wunsiedel, Luisenburg-Festspiele: Wie es euch gefällt 7.
Wuppertal, Wuppertaler Bühnen: Was ihr wollt 15 (davon 9 in Barmen und 6 in Elberfeld).
Zürich: Othello 3 (Schauspielh.). — Schauspielhaus: Lear 13. — Othello — 8. Sommernachtstraum 7.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind für das Berichtsjahr 1935 1516 Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen gewesen. Gegen das Vorjahr bedeutet das Ergebnis ein Mehr von 151 Aufführungen. Die seit dem Jahre 1932, dem schwächsten Shakespeare-Jahre des letzten Jahrzehnts, ständig ansteigende Kurve der Spielziffern setzt somit auch diesmal, wenn auch nicht so lebhaft wie im Vorjahre — 327 Aufführungen mehr als 1933 —, ihre Aufwärtsbewegung fort. Auch die Zahl der zur Darstellung gelangten Werke hat sich im Berichtsjahre erhöht, allerdings nur von 23 im Jahre 1934 auf 24; desgleichen weist die Anzahl der Spielorte, in denen Shakespeare-Aufführungen stattgefunden haben, mit 262 (1934: 235) eine Steigerung auf. Lediglich die Zahl der Bühnengesellschaften, die sich um Shakespeare bemüht haben, ist von 121 (1934) auf 116 zurückgegangen.

Im einzelnen wurden folgende Werke aufgeführt:

Der Widerspenstigen Zähmung	298mal	durch	23	Gesellschaften
Was ihr wollt	208	„	33	„
Die Komödie der Irrungen	119	„	16	„
Ein Sommernachtstraum	102	„	16	„
König Lear	98	„	9	„
Zwei Herren aus Verona	97	„	6	„
Maß für Maß	80	„	10	„

Die lustigen Weiber	72 mal	durch	2 Gesellschaften
Das Wintermärchen	43 „	„	6 „
Othello	42 „	„	4 „
Hamlet	40 „	„	8 „
Der Kaufmann von Venedig	39 „	„	8 „
Viel Lärm um nichts	38 „	„	4 „
Macbeth	37 „	„	7 „
Richard III.	34 „	„	7 „
Romeo und Julia	32 „	„	3 „
Wie es euch gefällt	32 „	„	8 „
Perikles	32 „	„	1 Gesellschaft
Heinrich IV.	18 „	„	4 Gesellschaften
Antonius und Kleopatra	17 „	„	2 „
Julius Caesar	16 „	„	3 „
Sturm	16 „	„	3 „
Verlorene Liebesmüh	4 „	„	1 Gesellschaft
Coriolan	2 „	„	1 „

Auch der Rundfunk hat sich im Berichtsjahre lebhafter als im Jahre vorher für Shakespeares Werk eingesetzt.

So brachte der Deutschlandsender einen Querschnitt durch die «Lear»-Aufführung des Staatlichen Schauspielhauses Berlin. Die Funkbearbeitung dieses Sendespiels, das auch auf die Reichssender Breslau und Königsberg i. Pr. übertragen wurde, stammte von Werner Pleister, und die Musik hatte Mark Lothar beigeleitet (7. II.). Ferner übermittelte er eine von Hans Rothe aus Shakespeares Komödien zusammengestellte und mit altenglischer Musik von Purcell belebte Hörfolge: Verliebte und Narren (25. XII.). Aus Hamburg waren «Der Widerspenstigen Zähmung» in der Funkbearbeitung von W. Heydrich (16. IV.) und die Rüpelkomödie aus dem «Sommernachtstraum», letztere von W. Gernatis musikalisch umrahmt (25. XI.), als Sendespiele zu vernehmen. Köln ließ sich mit «Cymbelin» in Anheißers Übertragung hören (10. II.), und Königsberg i. Pr. sandte «Was ihr wollt» in Pempelforts Bearbeitung und mit H. Sailers Musik (14. III.).

Leipzig.

Egon Mühlbach.

Shakespeare auf der deutschen Bühne 1935 und 1936.

Eine Übersicht von Dr. Ernst Leopold Stahl.

Wenn wir in großen Zügen die gewaltige Leistung, die das deutsche Theater für Shakespeare auch in den mehr als anderthalb Jahren, die hier zur Betrachtung stehen, nämlich in der Zeit vom 1. Januar 1935 bis zum September 1936, vollbracht hat, überschauen, so ist festzustellen, daß sich am künstlerischen Gesamtgepräge dieser Leistung gegenüber den beiden vorhergehenden Jahren (über welche in der Theaterschau des 71. Bandes des Shakespeare-Jahrbuchs in aller Ausführlichkeit berichtet worden ist) nichts Wesentliches verändert, vieles dagegen bestätigt hat. Denn eine gewisse Umprägung der deutschen Shakespeare-Gestaltung hat bereits alsbald nach dem Umbruch vom Januar 1933 einzusetzen begonnen. Sie kommt nach verschiedenen Richtungen mehr oder minder deutlich zum Ausdruck: im Zurücktreten des eigenwilligen Regie-

experiments, im Verzicht auf jede Art von Sensation und Unsachlichkeit der Inszenierungsweise überhaupt, und im Zurückdrängen der einzelnen virtuellen schauspielerischen Leistung, die sich gelegentlich, wenn auch nicht eben oft, in der jüngsten Vergangenheit eigenmächtig aufzuspielen versucht hatte. Positiv ausgedrückt: fast überall begegnet uns das Streben nach einer Spielführung, die bescheiden zugunsten eines werktreu und liebevoll zusammengefaßten Ganzen zurücktritt, worin dann, soweit die Aufgabe es zuläßt, die nordisch-germanische Grundhaltung Shakespeares, wie im Berliner «Hamlet» und im Münchener «Lear», besondere Betonung erfährt.

Es ist nicht überraschend, daß wiederum, wie in früheren Jahren, in bezug auf die Häufigkeit der Aufführungen die Komödien an der Spitze marschieren. Im Kalenderjahr 1934 war es der «Sommernachtstraum», der an erster Stelle stand, und dem «Was ihr wollt» auf dem Fuße folgte, in weiterem Abstand dann die «Komödie der Irrungen» und «Der Widerspenstigen Zähmung». Im Kalenderjahr 1935 steht die «Widerspenstige» mit 298 Aufführungen an der Spitze, der sich «Was ihr wollt» mit 208 Aufführungen in beträchtlichem Abstand an zweiter Stelle anschließt, wobei besonders bemerkenswert ist, daß letzteres, obwohl 90 mal weniger gespielt, von 33 Theatern, dagegen die «Widerspenstige» nur von 23 verschiedenen Bühnen aufgeführt wurde. Hierbei war die 30malige Aufführung der «Widerspenstigen» am «Theater des Volkes» nicht ohne Einfluß. An dritter Stelle steht im Kalenderjahr 1935, wie im Jahre zuvor, die «Komödie der Irrungen», während der «Sommernachtstraum» 1935 seinen Platz mit der «Widerspenstigen» getauscht hat und erst am vierten Platze erscheint. Der Grund für einen vorübergehenden Rückgang der Aufführungszahl des «Sommernachtstraums» um genau die Hälfte, nämlich von 204 auf 102, dürfte wohl ausschließlich darin zu suchen sein, daß die endgültige neue Bühnenmusik zu diesem Werk noch nicht gefunden ist. Wir kommen auf die verschiedenen Versuche, die in dieser Richtung unternommen worden sind, nachher noch zurück. Es führten also in den beiden Kalenderjahren 1934 und 1935 die vier gleichen Werke, nur in veränderter Reihenfolge, die deutsche Shakespearepflege an, während der vor 1933 besonders beliebte «Kaufmann von Venedig» (der in Königsberg und Bremen als reines Lustspiel gespielt wurde) zur Zeit stärker in den Hintergrund tritt. Er wurde 1933 an 20, 1934 an 12, 1935 an 8 Bühnen aufgeführt.

Daß von der Begeisterung des deutschen Publikums an historischen Stoffen nicht auch die Königsdramen stärker berührt worden sind, fällt auf. Das Interesse der Allgemeinheit scheint sich demnach (begrifflicherweise) zunächst auf das Stoffgebiet der eigenen vaterländischen Geschichte zu konzentrieren oder doch auf solche Themen, die in die Augen springende Parallelen zum eigenen Zeit- oder Geschichtserlebnis darbieten (Gustav Wasa, Kaiser Rotbart). Wir treffen von Königsdramen in den letzten Jahren überhaupt fast nur Aufführungen von «Heinrich IV.» und von «Richard III.» an, der in keinem Spieljahr völlig von der deutschen Bühne verschwinden wird, solange die nach dem höchsten Ziele strebenden Charakterdarsteller nicht aussterben. Ganz vereinzelt begegnet uns (in Eisenach mit seinem Intendanten Willi Schmitt in der Titelrolle) «Richard II.», diese herrliche Gestalt mit ihren geradezu an historische Erscheinungen des 19. Jahrhunderts (Ludwig II.) gemahnenden Charakterzügen — ein bedauerliches Versäumnis.

«Heinrich IV.» erschien am Staatstheater Danzig und an mehreren anderen Bühnen in der früher schon öfter an dieser Stelle besprochenen einteiligen Bearbeitung und Neuübersetzung von Rothe, und zwar in *Danzig* in einer höchst erfolgreichen Inszenierung ihres Oberspielleiters Sioli (jetzt in Köln) auf fast dekorationsloser Szene und bei offenem Vorhang. In *Königsberg* zeigte Intendant Kurt Hoffmann (jetzt Oberspielleiter in Breslau) auf der Grundlage von Schlegel-Tieck eine einteilige Bearbeitung, gegen die bei voller Anerkennung ihrer Bemühung um den folgerichtigen Ablauf das Bedenken einer zu starken Bevorzugung der Falstaff-Handlung geltend gemacht wurde, wodurch «Heinrich IV.» gleichsam zum Lustspiel wurde.

«Richard III.» spielte man u. a. am Staatstheater *Dresden* mit seinem ausgezeichneten Charakterspieler Erich Ponto in der Titelrolle, welche dieser Darsteller eines unerschöpflichen Komödiantentums als einen Meister schauspielerischer Täuschung gestaltete. Am Staatstheater *Karlsruhe* wurde «Richard III.» von Stefan Dahlen, dem ersten Schauspieler dieser Bühne, in *Wiesbaden* von Robert Kleinert gespielt. Auch eine Reihe begabter jungerer Darsteller hatte erfreulicherweise Gelegenheit, sich an dieser gewaltigsten dämonischen Charaktergestalt zu erproben. So Walter Grüntzig in der fast strichlosen Inszenierung Otto Rolands im Deutschen Nationaltheater in *Weimar* gelegentlich der Jahrestagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1936.

Während alle sonstigen Aufführungen von «Richard III.» nach Schlegel-Tieck gespielt wurden, hat das Stadttheater in *Bonn* erstmals hierfür die neue Übersetzung des dortigen Lektors Dr. Walter Josten in einer auf allen Realismus der Szene verzichtenden Inszenierung ihres Intendanten Curt Herwig verwendet, wo Dietrich Telurens ganz aus Wort und Geist gestaltete Wiedergabe der Titelrolle begeistert aufgenommen wurde. Walter Josten wird in seinen Übersetzungen nach seinen eigenen Äußerungen von drei Gesichtspunkten geleitet: der Urbildtreue, dem Drang zur Klarheit und zum Fluß der Sprache, vor allem von der Pflicht zur getreuen Übernahme der Shakespeareschen Sprachmelodie und der zahlenmäßigen Innehaltung der männlichen und weiblichen Verschlüsse im Gegensatz zu Schlegel wie Gundolf, welche z. B. in Richards Eingangsmonolog die weiblichen Versendungen mehr als verdoppelt und dadurch Shakespeares Sprache ihres lapidaren Charakters beraubt hätten. Walter Jostens Arbeit an «Richard III.» wie auch an «König Lear», der ebenfalls in Bonn gespielt wurde, wurde reiche Achtung für die respektvolle und sorgsame, wie auch erlebnismäßig lebendige Leistung gezollt, mit der mehrfach auftauchenden Einschränkung allerdings, daß man sie gegenüber Schlegel-Tieck als zu nüchtern und glanzlos empfinde.

Sehr zu kurz gekommen, wie die Königsdramen, sind in den letzten Jahren auch die Römerdramen. Selbst «Julius Caesar» erschien selten. Von dem von Dr. Saladin Schmitt am Stadttheater *Bochum* für den Sommer 1937 vorbereiteten Zyklus aller 4 Römerdramen, von denen er bisher nur «Julius Caesar» (November 1935) neu inszeniert hat, ist ein neuer Auftrieb zu erwarten. Über diese außerordentliche Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird seinerzeit an dieser Stelle ausführlich und gesondert berichtet werden.

Sehr zu begrüßen wäre der Gewinn einer weiteren Shakespeare-Komödie für die deutsche Bühne gewesen, wenn es sich hierbei wirklich um eine solche gehandelt hätte. Das war aber keineswegs der Fall bei «Zwei Herren aus

Verona», die in der Fassung von Hans Rothe unbeschadet guter dramaturgischer Einzelanregungen eine ziemlich ferne Ähnlichkeit mit dem Shakespeareschen Original aufweisen. Sie sind mit großstädtischer Ironie gespickt, ändern die Charaktere ab (Proteus als Lebejüngling, der Herzog als materialistischer Skeptiker, die Räuber als Narren), legen neue Szenen ein, behalten gegen Ende nur noch das Gerüst bei und entromantisieren und vergrößern das Ganze erheblich. Von den Bemühungen zahlreicher Bühnen um diese Neufassung einer in Deutschland niemals eingeburgerten Jugendkomödie sind diejenigen zweier großer Bühnen hervorzuheben. Zuvörderst die Inszenierung zur Eröffnung des kleinen Hauses des Preußischen Staatstheaterbauspiels in der Nürnbergerstraße im Berliner Westen (im früheren Deutschen Kunstlertheater) im September 1935, für welche sich die hingebende Liebe Lothar Muthels zu Shakespeares früheren Komödien, die sich zuvor schon an der «Komödie der Irrungen» bewährt hatte, mit einer vollendeten Abstimmung des eben erst zusammengekommenen Ensembles auf einen Ton lautersten Humors eingesetzt hatte. Die gepflegte Ausgelassenheit des Spiels unter Muthels Führung mit Marianne Hoppe in der psychologisch von Shakespeare her so reich bedachten Gestalt der Komödien-Julia aus Verona stand in erquickendem Kontrast zu einer 1929 am damaligen sogenannten Deutschen Volkstheater in Berlin zu sehenden Aufführung, die nach den Rezepten jener Tage mit Couplets und musikalischem Trara dem Stile der Bert Brechtschen «Dreigroschenoper», jener lieblosen Verunstaltung von John Gays Bettleroper, angenähert worden war. — Die Münchener Inszenierung der «Zwei Herren aus Verona» fand an Otto Falckenbergs Kammerspielen im Schauspielhaus in der Inszenierung von Eugen Felber statt und hatte ungemein starken Beifall, selbst bei offener Szene, in einer anmutigen Darstellung mit zwei beweglichen Liebhabern: Richard Haußler und Alfred Lohner und zwei kauzigen Komikern: O. E. Hasse und Theodor Danegger. — In einer Essener Inszenierung des Werkes hat als Julia Liselotte Schreiner sich wieder als eine sieghafte Darstellerin Shakespearescher Komödiengestalten erwiesen. — Die Originalfassung der Shakespeareschen «Veroneser» ist in unserer Berichtsperiode leider nicht ein einziges Mal zur Aufführung gelangt. Um der Fülle ihrer humorigen Gestalten wie um ihrer frohlächelnden Philosophie willen, nicht zuletzt aber wegen der herrlichen Figur der Julia, verdient sie trotz der unverkennbaren Schwächen einer Jugendarbeit immer wieder ans Licht gezogen zu werden.

Als einzige deutsche Bühne bemühte sich das Stadttheater in Heidelberg in einer sehr gelungenen Inszenierung ihres Intendanten Kurt Erlich um ein anderes frühes Lustspiel «Liebesleid und -lust» in einer Bühnenbearbeitung von Ludwig Weber, der man ihre Shakespeare-Treue nachrühmt. Für ein Spiel mit begabter Schauspielerejugend, wie sie Heidelberg zur Verfügung steht, eine besonders geeignete und dankenswert genutzte Aufgabe!

Von den bei uns kaum heimisch werdenden Lustspielen sei gleich ein drittes genannt, «Die lustigen Weiber von Windsor», die nur noch so schwer sich gegen Nicolais wunderbare Oper zu halten vermögen. Diesmal ward ihm das seltene Glück zuteil, im Fasching 1935 gleichzeitig von den beiden genialsten Falstaff-Darstellern Deutschlands gespielt zu werden, in München von Otto Wernicke, in Berlin von Heinrich George. Otto Wernicke, der unter Weichert auch den dicken Ritter im ersten Teil von «Hein-

rich IV.» bereits in *München* gespielt hat, führt ihn auch in den «Lustigen Weibern» zu einer großen Charaktergestaltung bis an die Grenze der Tragikomödie. Er stellt Falstaffs letztes Abenteuer dar und umgibt es, ohne je rührsam zu werden, mit dem zarten Hauch einer närrischen Einsamkeit. Heinrich George dagegen hat für seinen Falstaff eine köstliche Grandezza, ja Grazie und versagt ihm ebenfalls nicht die leise Melancholie des Verstoßenen in seiner unter Lachen und Schwadronieren auf den Ton einer geheimen Lebensironie abgestimmten Gestaltung. Von den beiden Inszenierungen der «Lustigen Weibern» war derjenigen an den Bayerischen Staatstheatern (Residenztheater) vor derjenigen in *Berlin* (am Theater des Volkes) der Vorzug zu geben, obwohl die letztere in den übrigen Rollen teilweise stärkere Kräfte, wie etwa Gerda Müller als Frau Fluth, ins Treffen führen konnte. Aber der Berliner Regisseur Walter Brüggemann baute seine über mehr als 4 Stunden ausgedehnte Inszenierung auf der plumpen, freien Bearbeitung Hans Rothés «Falstaff in Windsor» auf und dehnte den Schlußakt sogar noch darüber hinaus. Die Münchener Fassung, knapper und präziser und gelegentlich gar zu sachlich, bediente sich als Grundlage einer überaus sorglichen Textgestaltung, die Dr. Willy Meyer-Fürst als Spielleiter aus Schlegel-Tieck und anderen älteren Übersetzungen, u. a. Simrock, zusammengebaut hatte. Eine hierfür zusammengestellte Suite aus kleinen Stücken altenglischer Musik wurde zur Überbrückung der zahlreichen auf die Drehbühne gestellten Bilder verwendet; sie war von Karl Schleifer zum wesentlichen Teil der von Ernst Leopold Stahl und Schleifer gemeinsam vorgenommenen Neubearbeitung von Henry Purcells «Feenkönigin» entnommen worden.

Um nun zu den drei «Stammlustspielen» der deutschen Bühne überzugehen: der «Widerspenstigen», «Was ihr wollt» und «Komödie der Irrungen», so ist diesmal in Westdeutschland, besonders am Rhein, nahezu überall die letztere zu finden, die durch die technisch bequeme Neubearbeitung Hans Rothés (mit der eingefügten Figur der Köchin Emmelina!) eine Art Scheinblüte erlebt und gelegentlich (in *Aachen*) geradewegs mit karnevalistischem Aufputz erscheint. Auch Schlegel-Tieck wird für die «Komödie der Irrungen» selbst in diesem Spieljahr da und dort verwendet, z. B. in Saarbrücken und an der Bayerischen Landesbühne (*München*), die bisher grundsätzlich niemals eine andere Übersetzung für ihre Shakespeare-Inszenierungen seit ihrer Gründung benutzte. Technisch bemerkenswert war die Aufführung der letzteren dadurch, daß sie sich als erste deutsche Wanderbühne eine Drehscheibeneinrichtung zu eigen machte, die für wandlungsreiche Komödien Vorteile verspricht. — In *Berlin* (Staatliches Schauspielhaus) hat Lothar Mithel, dem mit Otto Falckenberg und Hans Schweikart in München ein ganz besonders feines Gefühl für den Geist der Shakespeareschen Komödie zu eigen ist, seine frühere Inszenierung der «Komödie der Irrungen», die den Stil einer gepflegten Heiterkeit bewahrt, mit jungen Kräften des Ensembles nachwuchses wieder aufgenommen. Bei den Reichsfestspielen in *Heidelberg* 1936 hat Paul Mundorf versucht, die «Komödie» mit einem Rahmenspiel schauhafter Art zu versehen, für das er Szenen aus Goethes «Jahrmaktsfest zu Plundersweiler» entlieh.

Von den Neuinszenierungen, welche «Der Widerspenstigen Zähmung» erlebt hat, sind an den staatlichen Schauspielen von Dresden und München zu nennen. Diejenige in *Dresden* (August 1935) unterstand der einfallreichen Führung des feinsinnigen Regisseurs Josef Glien: ein bewußtes

Spiel mit altem, kulissenhaftem Theater, das dann für mehrere Abende auf eine Freilichtbühne im Zwinger übertragen wurde, wo seit 1930 nach beinahe zweihundertjähriger Unterbrechung gelegentlich wieder gespielt wird. Der mit allem Aufgebot an geformter Kraft der Widerwärtigkeit dargestellten Dresdner Widerspenstigen der Antonia Dietrich standen in *München* (September 1935) zwei Darstellerinnen von gleichem Rang gegenüber: Anne Kersten und Käthe Dorsch. «Während Anne Kerstens Spiel aus der Tiefe der Dichtung wie ein Leuchten an die Oberfläche dringt, spielt Käthe Dorsch ihr Kätschen sozusagen im vordersten Bildraum wie Wellenglanz, der hier und da den Blick in die Weite freigibt. Diese Anlage der Figur treibt zur ironischen Auffassung des Stücks» (J. M. Wehner). Hans Schweikart als Spielleiter der Münchener Inszenierung bewahrt das Rahmenspiel, auch mit dem aus der älteren «Widerspenstigen» überlieferten Abschluß, und erstrebt eine anmutige Annäherung der Darstellung an den Geist des alten Shakespeare-Theaters in einer dem Werkchen konformen Beschwingtheit und Einfachheit. Das Hauptspiel vollzog sich in dem sich nur wenig verändernden Raume eines fürstlichen Renaissance-Festsaals. Auch das Theater des Volkes in *Berlin* hat, wie Dresden und München, mit der «Widerspenstigen» die neue Spielzeit eröffnet (Oktober 1935). Der künstlerische Leiter dieser Bühne und Aufführung, Walter Brüggemann, behält ebenfalls das Rahmenspiel bis zum Ende bei und verlegt das Ganze überraschenderweise ins Empire. Die Rahmenhandlung wurde bei ihm gewissermaßen zur Achse des Stücks gemacht. Er baut sie ausführlich zu einer das ganze Lustspiel glossierenden Nebenhandlung aus; man denkt dabei von Ferne an die um 1900 in Berlin so beliebten Aufführungen mit den Zwischenspielen «Vor Serenissimus!» Den Szenenwechsel deutete ein Ansager an. Die Frage, ob diese Berliner Inszenierung der geistigen Haltung der Dichtung gerecht wurde, ist mehrfach aufgeworfen und nicht immer bejaht worden. Sie nähert sich dem Circus-Clown-Spiel. Aus der Reihe der Darsteller der nachwachsenden Generation ist die ungewöhnlich komische Kraft von Hans Heßling herauszuheben. Für Katharina stand die reiche Sprach- und Gestaltungskunst der Gerda Müller zur Verfügung. — Noch zweimal wurde «Der Widerspenstigen Zähmung» im Umkreis von Berlin gespielt: unter freiem Himmel vor dem Märkischen Museum unter Rudolf Hartig inmitten von Alt-Berlin, ferner in *Potsdam* (Stadttheater) unter der shakespearegetreuen Führung seines neuen Intendanten Paul Medenwaldt, der eine reiche Schar junger Spielbegabungen um sich vereinigt.

Die überaus zahlreichen Neueinstudierungen von «Was ihr wollt» lassen häufiger als in der Vergangenheit das Bestreben erkennen, das Gleichgewicht zwischen den romantischen und den komischen Elementen der Dichtung herzustellen, — eine immer wiederholte Mahnung Eugen Kilians, die selten genug Erfüllung fand. Fast überall hatte sich in den letzten Jahrzehnten die Groteske in den Vordergrund gedrängt. Auch in den vergangenen Spielzeiten ist diese Gefahr noch keineswegs überall behoben gewesen, auch nicht in der neuen Inszenierung der *Münchener* Staatstheater (Residenztheater) unter Peter Stanchina (Juni 1936). Eine besonders glückliche, ja vollkommene Synthese der beiden Stilelemente hat in den letzten Jahren wohl zweifelsohne die Inszenierung von «Was ihr wollt» bei den Reichsfestspielen in *Heidelberg* 1935 gebracht, im Zusammenwirken eines wundervollen Spielraumes — des Heidelberger Renaissance-Schloßhofes —, einer diesen Raum verständnisvoll nutzenden

Inszenierung durch Albert Florath und vor allem durch eine entzuckende Darstellung, die ausschließlich begabtester deutscher Schauspielerjugend überlassen war, und in der sich die nordische Anmut von Gefion Helmke (Olivia) mit der südlichen Herzenstiefe der Angela Salloker (Viola) in glücklichster Harmonie verband. Selbst Junker Tobias gehörte, mit Heinrich George wetteifernd, teilweise dem Nachwuchs an. Ihn spielte der ausgezeichnete Charakterkomiker Hans Ney. — Auch außerhalb Heidelbergs begegnete man «Was ihr wollt» diesmal mehrfach unter freiem Himmel: im Stettiner Schloßhof, im Oybiner Waldtheater, auf der Rostocker Thingstätte, im Nymphenburger Park.

«Wie es euch gefällt» erlebte pflegliche Inszenierungen sowohl im Süden (Karlsruhe, Frankfurt, Wiesbaden u. a.) wie im Norden. Das Deutsche Theater in *Berlin*, das in der Spielzeit 1935/36 insgesamt 4 Shakespeare-Inszenierungen in seinem Spielplan zeigte, nahm auch die vorjährige von «Wie es euch gefällt» mit der bezauberndsten Rosalinde der ganzen deutschsprachigen Bühne, Angela Salloker, die in dieser Gestalt wie als Viola mit dem schlichten und natürlichen Ausdruck reiner Empfindung zur Idealgestalt des liebenden Mädchens wird, wieder auf.

Von «Viel Lärm um nichts» hat Hans Schweikart im Staatlichen Schauspielhaus zu *Hamburg* eine Neuinszenierung mit dem ausgezeichneten Darstellerpaaer Else Knott und Gustav Knuth gemacht, nachdem er bereits im Vorjahr das Werk mit ausgesprochenem Spürsinn für die geistigen Werte dieser Dichtung in München inszeniert hatte. Eine neue Musik dazu schrieb ihm Max Krohn. Am Nationaltheater *Mannheim* hat das gleiche Werk Hans Carl Müller, ein Spielleiter aus der Schule Falckenbergs, erstehen lassen, am Landestheater *Oldenburg* Gustav Rudolf Sellner, hier wie dort in einer ausgesprochen kammer-spielhaft graziösen Ausdeutung, für die Schweikarts vorjährige Münchener Inszenierung ein so nobles Beispiel gegeben hatte.

Beim «Sommernachtstraum», der in festlicher Form im Sommer 1935 bei den Marburger Festspielen unter der Leitung ihres Gründers, Universitätslektors Dr. Fritz Budde, aber 1935 und 1936 nicht bei den Heidelberger Reichsfestspielen erschienen war, sind in unserer Berichtsperiode Bestrebungen besonders bemerkenswert, die Mendelssohnsche Musik durch eine zeitgemäße Vertonung zu ersetzen. Bekannte Komponisten sind an diesen Bemühungen beteiligt, ohne daß bis jetzt einer bestimmten Neuvertonung in der Öffentlichkeit das ausgesprochene Primat zuerkannt wäre. Es begegnen uns Begleitmusiken zum «Sommernachtstraum» von Julius Weismann, der sie im Auftrag der Reichsleitung der NS.-Kulturgemeinde geschaffen hat (Uraufführung in Freiburg i. Br.), von Alfred Irmeler (Uraufführung in Weimar), von Rudolf Wagner-Regeny, dem Komponisten der vielgespielten Oper «Der Günstling» (Uraufführung in Harburg-Wilhelmsburg), von Werner Creutzburg (Uraufführung am Landestheater Coburg), von Robert Tants (Residenztheater München) neben dem Bestreben, die herrliche Musik von Purcells «Feenkönigin» dem Zwecke dienstbar zu machen. Die Musik von Julius Weismann beginnt mit einer fünfteiligen Tanzsuite und hält den tänzerisch-spielerischen Stil fest. Die Weismannsche Musik besteht aus größeren selbständigen Nummern (Elfenmusik, Rüpeltänze, Hochzeitsmarsch) und dient außerdem der Verbindung von Geschehnissen und der illustrierenden Verstärkung von Stimmungen. Alfred Irmelers Musik, die gleich der Weismannschen Anklang fand, tritt sowohl selbständig (mit einem

Nocturno, einer Polonaise u. a.) wie als Untermalung mit zartem Ausdruck in Erscheinung. Wagner-Regenys Vertonung besteht hauptsächlich aus Vor- und Zwischenspielen neben dem Handwerkertanz des letzten Bildes und ist stark antiromantisch gerichtet.

«Maß für Maß» hat gleich dem «Wintermärchen» in Berlin und München besonders charakteristische Neuinszenierungen erfahren. In *Berlin* war es wiederum Heinz Hilpert am Deutschen Theater, der es in Angriff nahm (Oktober 1935), leider in der in diesem Falle in der Presse zum überwiegenden Teil heftig angegriffenen Bearbeitung von Hans Rothe. «Diesmal nicht von Shakespeare», «Ein Lustspiel von Hans Rothe», «Shakespeare oder Rothe?» — so und ähnlich lauteten die Schlagzeilen von Berliner Besprechungen. Ein führender deutscher Regisseur, Erich Engel, dem seit seiner Inszenierung am Münchener Künstlertheater vor etwa anderthalb Jahrzehnten gerade diese Dichtung ans Herz gewachsen ist, kehrte damit von der Filmregie wieder zum Theater zurück und erstrebte trotz der bestehenden Hemmnisse eine Inszenierung aus dem Geiste Shakespeares. Das Werk erschien in dieser Vorstellung «als ein leicht schwebendes Märchen über Staatskunst und Gerechtigkeit» (Herbert Ihering). An den Bayerischen Staatstheatern in *München* hat Peter Stanchina «Maß für Maß» mit Gustav Waldau als Herzog und Albert Lippert als Statthalter ehrfürchtig inszeniert (März 1935), indem er gelegentlich den Text Baudissins selbständig auflockerte und dem Verständnis näherbrachte — ein durchaus gangbarer und empfehlenswerter Weg. — Im *Hamburger* Theaterwinter 1934/35 stand die Inszenierung Dr. Paul Legbands von «Maß für Maß» am Altonaer Stadttheater (auch nach Rothe) vielbeachtet im Vordergrund, unter völligem Verzicht auf das dekorative Element und ohne theatralischen Zauber ganz aus dem Wort gestaltend.

Von den Romanzen erschien das «Wintermärchen» als Weihnachtswerk 1935 am Deutschen Theater in *Berlin* und wurde von der Presse wie eine Neuentdeckung gefeiert. Man rühmt die feinnervige und verhaltene Inszenierung seines Regisseurs Heinz Hilpert, der sich in Sizilien noch heimischer fühlte als in Böhmen. Hermione war die im wahrsten Sinne bildschöne, aber allzu passive, mimisch starre und seelisch kühle Filmdarstellerin Lil Dagover — eine Besetzung, die offenbar von der Statuenszene her erfolgte. Ein besonderes Verdienst dieser Berliner Aufführung war es, der Gestalt der Paulina, als der Vertreterin furchtlosen Frauentums, durch Hedwig Bleibtreu, die hervorragende Burgschauspielerin, die selbst im pathetischen Ausdruck noch menschlich und groß bleibt, ihre volle Bedeutung zu verleihen. — In *München* hat Otto Falckenberg das «Wintermärchen» in seinen Kammerspielen mit der feinnervigen Österreicherin Lola Chlud als Hermione inszeniert, fast strichlos und doch wesentlich konzentrierter als früher, unter Verzicht auf die zwar sehr ausdrucksvolle aber ehemals viel zu stark in den Vordergrund tretende Musik Hermann Zillehers.

In der Nachbarschaft des «Wintermärchens» sei auch noch kurz von der wagemutigen Inszenierung des «Perikles» berichtet, die dem Rosetheater in *Berlin*, dem hervorragend gewissenhaft und künstlerisch geleiteten privaten Volkstheater des Berliner Nordens, zu verdanken war. Paul Roses hingebungsvolle Regie bediente sich der Bearbeitung von Karl von Reinhardtstoettner, die, sprachlich schön und vornehm, ehemals als eine der frühesten Nummern in Reclams Universalbibliothek erschienen war. Das (von einer zarten Bühnen-

musik von Paul Woitschach begleitet) bilderbogenartig handlungsreiche Abenteuermärchen, das seit Friedrich Ludwig Schroeder immer wieder begeisterte Anhänger fand (so auch Possart, der es am Münchener Hoftheater 1882 mit einer Musik seines Intendanten Karl von Perfall gespielt hat), erlebte mit Helmuth Ebbs als einem hervorragend ausdrucksreichen Darsteller der Titelrolle am Rosetheater ebenso viele Aufführungen wie im ganzen Jahr «Romeo und Julia» oder «Wie es euch gefällt» in ganz Deutschland zusammen! — ein Beweis, wie stark der Eindruck trotz der ungewöhnlichen Länge der Aufführung auf das schlichte, von den Roses seit Jahren zum Kunstverständnis erzogene Kleinbürgerpublikum der Großen Frankfurter Straße gewesen ist. Taisa und Marina, Mutter und Tochter, wurden, wie früher gelegentlich auch schon Hermione und Perdita, von der gleichen Darstellerin, Traute Rose, warmherzig gespielt.

Der «Sturm» erschien als Spiel im Freien zur Zehnjahrfeier der *Marburger Festspiele* (Juni 1936). Dr. Fritz Budde hielt, die Phantasie des Zuschauers wachrufend, alles Zauberhafte fern und ersetzte Wind, Sturm und Donner durch das Spiel bewegter Menschen (Tanzgruppe Günther Heß). — In *München* stand der «Sturm» als Weihnachtsinszenierung 1935 in der Inszenierung von Hans Schweikart mit den Bühnenbildern von Otto Reigert im Mittelpunkt der Jahresarbeit. Das symbolische Mysterium spielte sich rund um den runenhaften Fels ab, in dessen Höhle der eremitische Zauberer wohnt. Die Drehbühne wurde zur kreisenden Welt, zu deren Höhe, wo der Weise lebt, nur die jungen Liebesleute gelangen. Auf die Allegoriegötter war verzichtet (Residenztheater).

Zum Schluß ein Blick auf einige bemerkenswerte Neuaufführungen der fünf großen Tragödien. In der Gestaltung des «Othello», der gleich dem anderen Venezianerdrama, dem «Kaufmann von Venedig» nur von wenigen Bühnen aufgeführt worden ist, hat in *Hamburg* (das mit Berlin und München immer wieder als eine Shakespeare besonders erschlossene Stadt sich bewährt) am Thaliatheater in der Inszenierung ihres Leiters Paul Mundorf (Dezember 1935) Ferdinand Marian als edler brauner Maure durch seine mitreißende Darstellungskunst, die alle Seiten der Gestalt erschöpfte, einen der größten schauspielerischen Erfolge dieses Shakespeare-Jahres errungen. Auch *Frankfurt a. M.* hat (Dezember 1935) zwei interessante jüngere Schauspieler im «Othello» herausgestellt: Schomberg, der ebenfalls einen kultivierten Mauren spielt, und René Deltgen als einen fast japanisch anmutenden, behenden, schmalen Jago. Im *Kölner Schauspielhaus* (März 1936) hat sein neuer Oberspielleiter Sioli den interessanten Versuch gemacht, alle drei Hauptrollen des «Othello» in doppelter Besetzung zu zeigen.

Höchst seltsamerweise begegnet uns «Romeo und Julia» diesmal nur an drei Bühnen im ganzen deutschen Sprachgebiet. Davon waren zwei Neuinszenierungen, diejenige am Alten Theater in *Leipzig* (September 1935) und am Staatstheater in *Stuttgart* (März 1935), infolge der teilweise nicht überzeugenden Besetzungen der Titelgestalten sogar nicht einmal unbestrittene Erfolge, so wenig wie aus denselben Gründen die Berliner Aufführung am Theater in der Saarlandstraße unter Ernst Legal im November 1934. Für die Neuinszenierung Heinz Hilperts am Deutschen Theater in *Berlin* (Januar 1936) stand das schlechterdings idealste Darstellerpaa für Romeo wie Julia zur Verfügung: die beiden österreichischen Schauspieler Albin Skoda und Angela Salloker sind im herb-innigen Ausdruck des Gefühls wie im Mimischen und

Sprachlichen meisterhaft. Das besondere künstlerische Wesen der überaus zarten Sallöcker erfüllt Julius Gestalt in ihrem ganzen Umfang, von der scheuen Mädchenhaftigkeit bis zu den gewaltigen Schauern des Todes, wie augenblicklich keine zweite Schauspielerin der deutschen Bühne. In ihr besitzt diese die ideale Darstellerin der heiteren und tragischen Jungmädchengestalten Shakespeares. Bedauerlicherweise litt die Hilpertsche Inszenierung an einer unlöslichen Diskrepanz: die reine Romantik der Liebesdarstellung im Bunde mit der ihr nächstverwandten Begleitmusik aus Schubertschen Melodien stand der rationalistisch-nüchternen und vergröbernden, poesieverlassenen Übersetzung Rothes gegenüber, welche den komischen Figuren ein Übermaß an Gewicht gibt und alle Gewagtheiten im Gassenjargon auskostet. Man hatte stellenweise den Eindruck, «ein Lustspiel mit Leichen» zu sehen, wie ein spitziger Kritiker nach der Leipziger «Uraufführung» der Rotheschen Übersetzung schrieb. Ein anderer meinte: «Man war sozusagen bei zwei Stücken zugegen.» Hilpert hatte sich auf Rothe mit der unverständlichen Begründung versteift, daß sie «romantischer im reineren Sinne des Wortes, weil seine Metaphorik reicher und plastischer» sei! Zwei Zeilen mögen zur Widerlegung genügen; die bei Paul List in Leipzig erschienene Druckausgabe gibt die Möglichkeit zu weiteren Vergleichen: Rothe, «Wer über Not scherzt, kennt die Sorge nicht»; (Schlegel, «Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt!»), Rothe, «Nein, schwöre nicht beim Mond, er ist so launisch!» (Schlegel, «... beim Mond, dem Wandelbaren»). Einige dramaturgische Vorteile, wie die Übernahme der beschwingten Vermählungsszene im zweiten Akt aus der Ausgabe von 1597, sollen gegenüber dem völligen sprachkünstlerischen Versagen nicht unerwähnt bleiben.

Die bemerkenswerteste Aufführung von «Macbeth», dessen sich u. a. auch Detlef Sierck im Alten Theater in *Leipzig* mit Lina Carstens angenommen hatte, dürfte diejenige auf dem Marktplatz zu *Lübeck* anlässlich der Reichstagung der Nordischen Gesellschaft in der Inszenierung des Intendanten Robert Bürkner gewesen sein. Das gewaltig und drohend aufsteigende Backsteingemäuer des alten Rathauses mit seinen drei steilen Türmen und den beiden unheimlichen Rundfenstern war im magischen Hell-Dunkel der Fackelbeleuchtung der düstere Hintergrund für die Dichtung, deren Charakter als gewaltige nordische Schicksalsballade die Textbearbeitung von Thilo von Trotha noch unterstrich. Als zwei der berufensten deutschen Vertreter für Macbeth und Lady Macbeth waren Karl Wüstenhagen (Staatsschauspiel Hamburg) und Antonie Dietrich (Staatsschauspiel Dresden) zu Gast gebeten.

Noch näher als in «Macbeth» liegt es für den Regisseur bei «König Lear», die Dichtung als eine typisch germanische Tragödie, ja wie eine nordische Ballade zu spielen, und die Tragödie des Undanks einzubeziehen in das von Shakespeare angedeutete allgemeine kosmische Geschehen, in deren natürlich-naturhaftem Mittelpunkt die Heideszene steht, und das Ganze einem sagenhaften Naturmythus anzunähern. Von hier aus die Idee des Stücks zu fassen und das symbolhaft Ewige herauszuarbeiten, hat sowohl Richard Revy, einer der gründlichsten Shakespearekenner unter den deutschen Spielleitern, in seiner Inszenierung am Württembergischen Staatstheater in *Stuttgart* (Dezember 1935) mit Emil Heß erstrebt, wie Hans Schweikart an den Bayerischen Staatstheatern in *München* (Prinzregententheater, Mai 1935) mit Armand Zäpfel, der im Ausdruck einer trunkenen Entrücktheit zu großer Gestaltung emporwuchs. In

Leipzig (Altes Theater, Juni 1935) hat der mehr als 75jährige Ludwig Wüllner, der bedeutendste überlebende Vertreter einer geistig unterbauten edlen Rhetorik klassischer Ausprägung und kultivierteste Sprecher belladesker Lyrik, nochmals seine Lieblingsrolle, den Lear, dargestellt. Am *Bonner Stadttheater* (Januar 1936) hat, wie schon bei der Besprechung von «Richard III.» angedeutet, eine Neu-Übersetzung von Walter Josten von «König Lear» ihre Taufe empfangen, mit ähnlichem Ergebnis wie im obigen Fall.

Sowohl «König Lear» wie «Hamlet» hat das Staatliche Schauspielhaus in *Berlin*, neben der «Komödie der Irrungen» und den «Zwei Herren aus Verona», unter der Intendanz von Staatsrat Gustav Gründgens herausgebracht, unter dem diese Bühne einen großen künstlerischen Aufschwung genommen hat und heute über eine so ungewöhnlich große Zahl bedeutender Darsteller verfügt wie wohl nie zuvor in ihrer Geschichte. Über die Inszenierung von «König Lear» (Weihnachten 1935), wo Gründgens die Regie führte, ist in der vorjährigen Theaterschau (S. 164ff.) ausführlich berichtet worden. Die Inszenierung von «Hamlet» (Januar 1936) wurde das repräsentativste Ereignis des Berliner Theaterwinters. Gustav Gründgens spielt Hamlet selbst und zwar entgegen der Deutung Goethes und der Romantik als den federnden, aktiven Regisseur einer Staatsaktion, der sich voller Besessenheit zum rächenden Gewissen am verrotteten Königshofe erhebt. Lothar Muthels Inszenierung baut in den Bühnenbildern von Rochus Gliese eine Sagawelt mit Wikingergestalten auf, in kahlen, gedrückten Räumen. Alle komischen Wirkungen des Gegenspiels sind behutsam zurückgehalten. Ungewöhnliche Leistungen umgeben Gründgens, ohne daß der Eindruck des Starspiels erweckt wird: Käthe Gold (Ophelia), Paul Bildt (Schauspieler), Paul Hartmann (Fortinbras). Der 4. Akt litt leider auch hier unter allzu großen Strichen. — Wie ein Festspiel erstand die bedeutendste Hamlet-Inszenierung des deutschen Westens: Dr. Saladin Schmitt inszenierte ihn in *Bochum* (Juni 1935) mit subtilstem Gefühl und einer feinnervigen Geist- und Wortregie als traumdunklen dramatischen Mythos, für den ein Kritiker das bezeichnende Wort «Seelenlegende» fand, unterstützt von fast durchweg sehr jungen Künstlern, an ihrer Spitze Horst Caspar als «abgründig verschwärmtem» Hamlet. — Die schon in mehreren Inszenierungen des Vorjahrs (Leipzig, Karlsruhe, Weimar) betonte Auffassung Hamlets als des heldenhaft ringenden Jünglings abseits von allem Grübler- und Melancholikertum hat sich begreiflicherweise stark durchgesetzt. Sie findet künstlerisch überzeugenden Ausdruck vor allem bei Willy Birgel am *Mannheimer Nationaltheater*, der einen strengen, herben, innerlich gespannten, ohne äußere Betonung fühlbar nordischen Hamlet darstellt und sein Schicksal in der feinen Inszenierung Hans Karl Müllers, die der Berliner um einige Tage voranging (Januar 1936), Hamlet wegspielt aus der privaten Sphäre, darin verwandt der Gründgensschen Auffassung. — Am *Danziger Staatstheater* baute Dr. Adolf Rott auf Schlegels Grundlage eine ziemlich freie Bearbeitung auf. So wird der Monolog «Sein oder Nichtsein» bedenkllicherweise als Prolog und Sinndeutung des ganzen Werkes gesprochen und damit seiner Aufgabe in Hamlets Entwicklung beraubt. Den Bühnenvorhang ersetzte ein riesiges Burgtor, von dem Treppen bis ins Orchester führten. — Das *Heidelberger Theater* brachte das Werk, wie vor einigen Jahren das Bonner, in der Übersetzung von Walter Josten, die Hamlets Gestalt an manchen Stellen unromantischer und kämpferischer erscheinen läßt als die Schlegelsche.

Hiermit sei für die beiden Spielzeiten 1934/36 unsere Rundreise über die deutschen Bühnen beendet, die selbstverständlich nur schlagwortmäßig und auswahlweise das überblicken und zusammenfassen kann, was dem Bericht-erstatte zahlreiche eigene Eindrücke und daneben viele gedruckte und mündliche Äußerungen übermittelt haben. Es galt, aus einer Unsumme von Leistungen das Charakteristische, das oft, wenn auch nicht immer, zugleich das Beste ist, herauszuheben, worüber vielleicht an mancher soliden, aber mehr der Gewohnheit entsprechenden Leistung diesmal wortlos vorübergegangen werden mußte. Denn es kam, wie eingangs angedeutet wurde, auf die Heraushebung der Besonderheiten an, welche die Shakespeare-Pflege der deutschen Bühnen in diesen zwei Spielzeiten mitbestimmten. Auch das Unerfreuliche darin durfte nicht verschwiegen werden: das Vordringen und Vordrängen der Übersetzungen und Bearbeitungen von Hans Rothe, die nach der Äußerung von Reichsminister Dr. Goebbels auf der Reichstheaterwoche in München am 11. Mai 1936 für die deutsche Bühne als endgültig überwunden betrachtet werden dürfen. Die Stellung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zum Fall Rothe ist an anderer Stelle dieses Jahrbuches festgehalten. Weit aus überwiegt aber das Positive: nämlich der Eindruck eines eifrigen und selbstlosen Werbens um das Phänomen Shakespeare in allen Teilen des reichsdeutschen Sprachgebiets. Man mochte in der Tat das große Wort von einer beginnenden Shakespeare-Renaissance aussprechen, vor allem in bezug auf die Leistungen in Berlin. Für München brauchen wir es nur deswegen nicht zu tun, weil die Voraussetzung für eine solche Auferstehung fehlt. Denn die Pflege Shakespeares in einem werktreudemütigen Sinne war von jeher das vornehmste künstlerische Kennzeichen der Theaterkultur in der Hauptstadt der deutschen Kunst, dem keine politische Bewegung der Vergangenheit hatte etwas anhaben können. In abermals zwei Jahren soll wiederum ein Bericht Rechenschaft ablegen über die Leistung der deutschen Bühne für Shakespeare, wie sie sich vom Herbst 1936 ab gestaltet haben wird.

Zur Inszenierung von Richard III. am Deutschen Theater in Wiesbaden.

Von Friedrich Sebrecht, Oberspielleiter, Wiesbaden.

Dieses Werk steht nicht für sich, es ist der gewaltige Abschluß einer Dramenkette, die in großartiger Folge von Ursache und Wirkung — Wirkung, die wieder Ursache wird —, sich entwickelt, ein Bild menschlichen Geschehens über Generationen hinaus. Diese tiefe Ursächlichkeit ist geradezu gleichbedeutend mit einem ethischen Prinzip, dem Ausdruck göttlichen Wesens. Über ein Chaos von Haß triumphiert zuletzt nach langem Kampfe doch die Reinheit, in Richmond strahlend verkörpert. Ein neues Geschlecht und ein neuer Staat wird mit ihm geboren, und das am Rande einer Welt, in der die Verderbtheit bis ins Übermenschliche sich steigerte oder fast bis ins Groteske überspitzte. Diese Verderbtheit, beinahe genialisch geworden, heißt Richard III. Ein gipfelnder Abschluß und dennoch ein Drama für sich in der Wucht des Geschehens, vor der es kein Entrinnen gibt, in der auf das Zentrum Richard zu und von ihm weg wirkenden Menschenschar, in der seelisch unmittelbaren Selbstverständlichkeit noch so

verstrickter Zusammenhänge. Jede Tat trägt schon in sich ihre Folge, eine böse die böse, eine gute die gute, wie der Keim die Frucht. Diese göttliche Idee mußte der geistige Kern der Inszenierung werden.

Um den Zuschauern letzte Klarheit zu schaffen, wurden zwei Szenen, und zwar die Todesszene von Heinrichs VI. Sohn Eduard auf dem Schlachtfelde und die Sterbeszene Heinrichs VI. im Tower, auf das Wesentlichste gekürzt als Vorspiel in die Aufführung übernommen. Eduard IV., Clarence, Gloster vor der feindlichen Margaretha, Heinrichs VI. Weib, und dem jungen Eduard, ihrem Sohn, dem Gemahl jener Anna, die später Richard in der tollsten Werbungsszene der Weltliteratur gewinnt. Diese Szene wird zwischen Schleiern gespielt, in nebelhafter Ebene, nur belichtete Gestalten. In Anschauung wird so die Tötung des jungen Gemahls der Anna und der erste Fluch Margarethas erlebt. Rivers, Grey und Hastings sind Zuschauer dieser brutalen Szene und werden in die Wirkung des Fluches mit hineingerissen. Nach dem Wort des Clarence, Gloster sei fort, «um ein blutig Abendmahl im Tower zu halten», ist sofort der Tower da, ein enges Gefängnis mit dem fromm lesenden Heinrich VI., vor ihm Gloster, sein Henker, diese Szene hinter den Schleiern der ersten blitzschnell aufleuchtend. So wird die Werbungsszene an der Leiche Heinrichs VI. ebenso wie die vielfältige Beziehung auf den Tod des jungen Prinzen und den Fluch Margarethas für den Zuschauer geklärt. Der Auftakt mit diesem Vorspiel entspricht einem Gespräch, das seinerzeit Geheimrat Alois Brandl mit dem jetzigen Intendanten des Deutschen Theaters in Wiesbaden, Carl von Schirach, hatte, damals in Weimar. Nach dem «Vorspiel» Fanfaren und hinter geschlossenem Vorhang: «Lang lebe Eduard von York, König von England!», dann auf vier Verse zusammengefaßt die Thronbegrüßung Eduards an sein Volk. Zurufe, Fanfaren, Vorhang auf: der große Monolog Richards, zentral belichtet gegen nächtliches Dunkel Richard allein, sich selbst findend, in Bereitschaft zu dem furchtbaren Weg, den er gehen muß. Dann «Taucht unter, ihr Gedanken!» Lichtwechsel, Bühne hell, jetzt erst Szenerie Straße: das Spiel um Clarence beginnt.

Wesentlich ist für die Aufführung eine dynamisch klare Gliederung des Ganzen. Sie ergibt sich aus der ethischen Idee, eben jener vertieften Ursächlichkeit. Der Weg bis zum Throne, immer mehr verstrickt in Blutschuld: jede neue Blutschuld fordert grausam logisch die nächste. Dann der Thronbesitz als Bild höchster Macht: der Thron auf steiler Treppe hoch, die Lords und Bürger Angst in den Gesichtern vor Künftigem, kein Jubelruf, nur Unterwerfung und verlogenes Lächeln in Physiognomien, die erstarrte Masken sind. Richard winkt auf dem Thron, ein leises Wanken wie Schwindel auf der Höhe, Buckingham holt er flüsternd zu Hilfe gegen die jungen Prinzen im Tower. Von diesem Augenblick ab Zerfall, immer Kampf gegen eigene Furcht. Jede Tat gebiert die folgende, bis die letzte sich gegen ihn selbst kehrt. Buckingham, von dem Tode schon angehaucht, spricht die Idee aus als letztes Erlebnis, wie die gezückten Schwerter sich am Ende gegen die eigene Brust spitzen. Und Richmond wird der Kunder dieser Weltanschauung, auf das Gute gewendet, gott- und weltgläubig. Und es ist falsch, die kleinen Einzelszenen, wo immer Neue zu Tode gehen, zu streichen. Gerade sie versinnlichen ja eben jene allen Handlungen schon innewohnende, sich aus ihnen entfaltende Gerechtigkeit. Immer die gleiche Totentrommel ertönt wie ein Leitmotiv, immer wieder fast der gleiche Totenzug, einmal vernebelt zwischen Schleiern, ein andermal im Gefängnistorbogen. (O Pomfret! Pomfret!

blut'ger Kerker!), dabei immer rascheste Verwandlung gesichert. Große Stücke auf Wagen, Towergefängnis, Mauerbrocken, eine hohe, verwinkelte Treppe und andere «Bausteine» ergeben mit wechselnden Monumentalprojektionen 16 Grundformen von Bildern, die durch Lichtwechsel weiter abgewandelt und trotz schnellsten szenischen Umbaus ohne Umstellung die strenge Folge der Auftritte Shakespeares ermöglichten. Nur ließen sich im letzten Akt, um szenische Zersplitterung zu vermeiden, die drei ersten Richmondsszenen leicht verbinden, ebenso die Richardszenen, ohne ein Wort Zutat, rein durch mimische oder Lichtübergänge, mit akustischen, Atmosphäre schaffenden Wirkungen. Der Wechsel von Richmond- und Richard-Szenen an sich bleibt. Der letzte Richmond-Auftritt wurde mit dem Schlußauftritt durch Schlachtmusik zusammengeschlossen; zuerst mehr im Hintergrund Richmond auf einer Höhe, von oben her sieghafter Appell an seine Soldaten; Sonne durch Wolke brechend, umstrahlt ihn und gibt ihm selber das Leuchten einer gottbegnadeten Führergestalt. Dann vorn in der tieferen Ebene umwölkt, der letzte Kampf und das Ende Richards. Richmond steht in der Mitte, von hereinstürmenden Kriegern umjubelt. Letzte Worte wie ein gläubiger Hymnus an die göttliche Kraft in der Welt, die sich nach den Schrecknissen der Epoche Richards, nach Scheintriumphen des Bösen um so heller offenbarte.

Eine besondere Lösung wurde für die auf der modernen Bühne heikle Gespensterszene gesucht. Jede der Erscheinungen nur wenige Worte, etwa wie «Denk' an den Tower!» «Stirb' und verzweifle!» u. a. Die Toten erscheinen hinter der breiten Wand von Richards Zelt, die durchscheinend wird, eine weite Gruppe nur blaß leuchtender Köpfe, körperlos scheinbar, schwarz gegen schwarz. Die Worte folgen sich dicht, spitzen sich schärfer, Einzelstimmen, einmal auch zu dritt, schließen sich zusammen, bis zu dem gemeinsam geflüsterten Echo: «verzweifelnd sterben!» Verzichtet wurde auf die Gegenüberstellung der beiden Zelte, die auf der Illusionsbühne kaum glaubhaft zu verwirklichen ist, und auch die ermunternden Worte der Toten an Richmond fielen fort, zumal Richmond im zielbewußten Gefühl seiner klaren Gesinnung von den Erscheinungen der Nacht selbst berichtet.

Es wäre falsch, wie es öfter geschah, ganze Auftritte zu streichen wie etwa die wunderbare Szene vor dem Tower, wo die Frauen sich treffen, die todgeweihten Prinzen zu besuchen: da spiegelt jede dieser tragischen Frauen sich in der andern, und erschütternd, wie Anna, die traurigste Gattin, zur Krönung schreitet. Nur so erhält Richards Mordbefehl gegen Anna die lebendige Nähe. Ebensowenig darf die Szene der klagenden Frauen fehlen, wo diese, fast monologisch nebeneinander, Einsame, Gefangene ihres Schmerzes, ihr Leid sagen.

Um den Abend auf 4 Stunden zusammenzudrängen, sind Striche wohl unvermeidlich innerhalb der Szenen, aber stets so, daß die geradezu monumentale Phantastik der Sprache bleibt. So kommt auch ausschließlich die Schlegelsche Übertragung in Betracht, da sie die Romantik dieser durchaus nordischen Dichtung wahrhaft und ohne snobistische Versachlichung oder Verflachung ins Alltägliche wiedergibt. Für die Sprache muß der Stil gefunden werden. Er heißt: sauberst geschliffene Klarheit des Wortes, innerer Rhythmus, Gebundenheit der Form, ohne je pathetisch zu werden, vollkommene Erfüllung dieser Form mit Menschlichkeit. Mannigfache Schattierung ist selbstverständlich bei der Vielfältigkeit des dichterischen Ausdrucks und der Tiefe der seelischen Hintergründe.

Glühender Auftrieb, atemraubende Pausen, Beschleunigungen der Rede und jähe Abstürze sind Sache einer einführenden Regie, deren Verpflichtung und Verantwortung stets Werktreue heißen muß. Nach dem schon geschilderten Vorspiel schloß der erste Akt mit der ersten Palastszene: Richards Weisung an die Mörder des Clarence. (Im vorausgehenden kurzen Monolog erstieg Richard wie unbewußt den Thronstuhl.) Der zweite Akt reicht bis zum Einzug der jungen Prinzen in den Tower. Im übrigen die von Schlegel her überlieferte Akteinteilung.

Schließlich die Deutung der Menschen: Richard ja kein kleingeistiger Intriguenspinner, sondern der genialisch getriebene Thronräuber, vor Anna ein halber Don Juan, ein Eroberer mit schiefer Schulter, napoleonischer Draufgänger ebenso wie geistig zersetzend und selbst zersetzt, weil er durch seine Natur dem Bösen verschworen ist. Dann der komödiantische Buckingham, im Spielerformat freilich kleiner; die von Richards Hypnose schwache Anna; das großartige Fluchgespenst Margaretha; die grambeladene alte Herzogin; Hastings, der Harmlose, der am Sturz der Feinde sich weidet und die Nähe des Abgrundes für sich selber nicht wittert: sie alle leben. Selbst die Kleinen, die Mörder, der nehmfröhliche Heroldsdienner, der heruntergekommene Tyrrel, der verderbte Edelknabe, ein paar Sätze und sie sind da, farbig da. Wahrhaftig keine Reifenhälter für Richard, sondern Menschen, immer Menschen. Alle zuwirkend als Spiegelungen so oder so auf die große Idee, den letzten Sieg der Reinheit und des Guten.

Register.

(Abkürzungen: Auff. = Aufführung; Bearb. = Bearbeitung; elis. = elisabethanisch, im weiteren Sinne; Rez. = Rezension; Sh. = Shakespeare; Übers. = Übersetzung.)

- | | |
|---|--|
| <p>Admirals-Truppe, elis., und Politik 153</p> <p>Aetion, Dichtername bei Spenser 189</p> <p>Allen, D. C., zu 1 Henry IV 180</p> <p>Arden of Feversham u. Spenser 190</p> <p>Atkins, Rob., engl. Schauspieler, Sh. im Boxerring 6</p> <p>Autorfragen, elis. 155</p> <p>Ayrer, J., u. d. deutsche Volkskomödie 21</p> <p>— u. Sh. 24</p> <p>Bacon, Francis, Advancement of Learning 56</p> <p>— Atlantis 68</p> <p>— Belesenheit 48</p> <p>— Bildersprache 141</p> <p>— Essays, Text 172</p> <p>— u. Essex 53</p> <p>— Jugendwerke 49</p> <p>— Methode der Wissensch. 65</p> <p>— als Naturforscher 75</p> <p>— Novum Organum 64</p> <p>— Persönlichkeit u. Bedeutung 71, 157</p> <p>— Vergleich mit Kepler u. Galilei 43</p> <p>— Vergleich mit Sh. 43, 157</p> <p>Baesecke, Anna, Engl. Komödianten in Deutschl. 160</p> <p>Baillie, J., Dramatikerin, Sh. gleichgewertet 96</p> | <p>Bales, P., elis., Stenographiesystem 171</p> <p>Banks, T., Sidneys Sonette 191</p> <p>Bateson, F. W., Sh.s echter Text 171, 172</p> <p>Baudissin, W. Graf v., Übers. v. Sh.s Dramen 82</p> <p>Baumgarten, E., zu Coriol. 179</p> <p>Beaumont and Fletcher als Barockdichter 150, 153</p> <p>— Daten 186</p> <p>— Verfasserfragen 186</p> <p>Begg, E., Quelle von Rich. III. 180</p> <p>Bennett, J. W., Spensers Philosophie 188</p> <p>Bergmann, A., Lear-Übers. v. Zieten 124</p> <p>Betting, R. B., zu Spensers Schäferkalender 188</p> <p>Bibel u. Sh. 173</p> <p>Bildersprache, elis. 141</p> <p>Blankvers bei Sh. 148</p> <p>Bond, R. W., zu Beaumont u. Fletcher 186</p> <p>Bonnard, G., über Leontes 182</p> <p>Brandl, A., Holinsheds Quellen zu Macb. 177</p> <p>— Todesauffassung bei engl. Dichtern 192</p> <p>Bright, T., Stenography 171</p> <p>Brinckman, John, u. Sh. 132</p> <p>— Gedicht zur Sh.-Feier 132</p> |
|---|--|

- Brown, B. D., *Exempla u. Macb.* 177
 Budd, F. R., zu Lear 178
 Bullough, G., *Quelle d. Gonzago-Spiels* 177

 Cairncross, A. S., *Datum von Oth.* 177
 Campbell, O. J., über Jacques 181
 Chamberlain's Players u. Politik 153
 Chapman, G., u. Florio 144, 185
 — u. L. L. L. 143
 — Old Joyner, Drama 151
 — u. d. Staatstheorie 153
 Christian, M. G., zu Middleton 186
 Clemen, W., *Sh.s Bildersprache* 142
 Cornell, K., *amerik. Schauspiele* 5
 Crundell, H. W., *Datum von Hen. IV* 179
 Curry, W. C., *Philosophie in Macb.* 178
 — — in Temp. 183

 Dämonie und Logos bei Sh. 164
 van Dam, B. A. P., *Text v. Lear* 148
 David, R., *The Janus of Poets* 140
 Decroos, J., *Hamlet nederlandsch* 167
 — *Rez. v. Pennink, Nederl. en Sh.* 168
 Deetjen, W., *Jahresbericht d. Sh.-Ges.* 2
 Dekker, T., *Hones Whore, Text* 187
 — *Keep the Widow Waking, Drama* 152, 155

 Deutschbein, M., *Bedeutung v. Road* 172
 — *Macb. als Barockdrama* 169
 Dodds, M. H., *Datum von Hen. IV* 179
 — zu Haml. 176
 Doyle-Davidson, W. A. G., *Thos. More* 187
 Drama, *elis., in Handschriften* 172
 Draper, J. W., *Haml.-Charaktere* 174
 Drews, W., *Lear auf d. deutsch. Bühne* 161
 Dumb Show im *elis. Drama* 173, 176

 Edwards, H. L. R., *Chapman u. Florio* 185
 Elegien, *elis.* 188
 Eliot, T. S., *Elizabethan Essays* 176
 Elis. Drama, *Gesch.* 150, 156
 Elliot, J., *Orthoepia Gallica* 144
 Ellis-Fermor, U. M., *Jacobean Drama* 150
 — zu Tourneur 187
 Elson, J. J., 1 *Rich. II* und 1 *Hen. IV* 179
 Engl. Komödianten in *Deutschl.* 16, 160
 Exempla, *mittelalt., Quellen f. Macb.* 177

 Falstaff, *Anspielung bei G. Harvey* 179
 Fink, Z. S., über Jacques 181
 Fletscher, J., *Night Walker, Datum* 186
 — *Woman's Prize* 186
 Florio, J., u. Chapman 144, 185
 — u. L. L. L. 144
 Florio, M. A., *Angebl. Verf. der Sh.-Dramen* 5

- Flynn, J. G., zu Tamburlaine 185
 Ford, J., Keep the Widow Waking, Drama 152
 Franz, W., Rhythmik in Lear 178
 Freytag, G., über D. Tiecks Übers. 90
 Fries, C., Kleist u. Sh. 193
 Fryd, B., zur Übers. v. Platons Axiochus 191
 Furness, H. H., Variorum Sh. über Christopher North 93
 Fyle, F., zu Haml. 176

 Galilei, G., als Genie 48
 — u. die Inquisition 46
 — Sistemi del Mondo 60
 Galinsky, H., der Lukrezia-Stoff 149
 Garnier, R., Bradamante, Drama 185
 Gaw, A., zu Much Ado 181
 Geistererscheinungen Sh.s im Wiener Volksstück 35
 Gelhard, J., Sh. in der deutsch. Schule 193
 George, Stefan, Sh.s Sonette 86
 Glunz, H., Nekrolog auf Schröder 134
 Gnadenbegriff bei Sh. 164
 Goldenes Zeitalter in d. Renaiss. 192
 Gray, A., Spensers Aetion 189
 Green, Z. E., zu Faerie Queene 189
 Greet, Sir P. B., Sh.-Freilichtspiele 6
 Greg, W. W., zu Dekkers Honest Whore 187
 — der Text des Dramas 171
 Gregor, J., Sh. 138
 Greville, Sir F., u. Sidneys Sonette 191

 Grim the Collier, elis. Drama, Quellen 184
 Grosse, F., Renaissancedrama u. Staatstheorie 152
 Grubb, M., Arden of Feversham u. Spenser 190
 — Kyd u. Garnier 185
 Gryphius, A., u. Sh. 24, 26
 Gundolf, F., Macb.-Übers. 88

 Haarfarbe, rote, im elis. Drama 158
 Hamann, J. G., u. Sh. 27
 Harbage, A., elis., Dramenliste 172
 — Univ.-Tragödie Periander 184
 Harrison, G. B., Faksimiles elis. Texte 158
 — Zeitgesch. in Lear 179
 Hart, A., Datum v. Oth. 177
 Haughton, W., elis. Dramatiker 184
 Heidelberg, Auff. v. Jonsons Sejanus 185
 Herder, J. G., u. Sh. 28
 Hewett, H. u. Thayer, H. W., Tiecks Randnotizen 193
 Hiddemann, H., Dänischer Bericht über Elisabeth 193
 Hintz, H. W., zur Faerie Queene 189
 Holinshed, R., Chronik, mit Sh.-Notizen 6
 ten Hoor, G. J., Ben Jonson in Deutschl. 185
 Hutcherson, D., elis. Nachdrucke 172

 Jackson, W. A., elis. Nachdrucke 172
 Jakob I., Persönlichkeit 139
 Jameson, Mrs. Storm, Decline of Merry England 157

- Jenkins, R., Spenser u. Irland 188
 Jigs, elis. Tänze 152
 Johnson, F. R., die Harvey-Spenser-Briefe 191
 Jonson, Ben, Auff. v. Sejanus in Heidelberg 185
 — in Deutschland 185
 — Kunst 151, 156
 — Persönlichkeit 151
 — u. Sh. 193
- Kalender, elis. 159
 Keller, W., Bücherschau 137
 — über Caesar 145
 — Entstehung v. Mids. 180
 Kemble, J., Sh.-Darsteller 115
 Kepler, J., als Genie 143
 — Harmonica Mundi 158
 — u. d. Orthodoxie 61
 van de Kerckhove, M., Rez. v. Decroos, Haml. 167
 Kindermann, H., Sh. u. d. deutsche Volksbühne 9
 King, L., Quelle v. Hen. VI 180
 Kleidung im elis. Drama 158
 Klein, M., Sh.s Formgesetz 193
 Kleist, H. v., Einfluß Sh.s 193
 Knorr, F., Menschenwelt Sh.s 170
 Knowlton, E. G., Natur bei Spenser 190
 Koller, K., Spensers Colin Clout 189
 Kuersteiner, A. D., Spensers "E. K." 188
 Kyd, T., Soliman u. Garniers Bradamante 183
- Lamb, C., als Sh.-Kritiker 114
 Lavater, L., über Geister 145
 Lawrence, J. W., Sh.s Text 171
 Lemmi, C. W., zur Faerie Queene 189
- Lessing, G. E., u. Sh. 27, 28
 Lewis, C. S., Sh.s Text 176
 Liebig, J., über Bacon 175
 Linthicum, N. C., Costume in the Drama 158
 Logik in d. engl. Renaiss. 192
 Lyly, J., u. Sh. 180
- McKerrow, R. B., Namen- u. Textgeschichte 172
 Maginn, W., als Sh.-Kritiker 121
 Marlowe, C., Edw. II, Datum 184
 — u. die Sprichwörter 184
 — Tamburlaine, Text 185
 Martin, B., Anlaß zu Mids. 180
 Maxwell, B., Fletchers Komödien, Datierung 186
 Meißner, P., Rez. v. Deutschen, Macb. 163
 — Goldenes Zeitalter 192
 Melancholikertypen im Drama 175, 181
 Middleton, T., Game at Chess 185
 — u. Peele 186
 — u. Revenger's Tragedy 187
 Moore, J. R., zu Middleton 185
 More, T., engl. Werke 187
 Morsbach, L., über Caesar 144
 Muir, K., Sh. u. d. Bibel 173
 Munday, A., u. Platons Axiochus 191
 Murray, M., Sh. 137
- Namengebung u. Textgesch. 172
 Neuhoof, H., Caliban 183
 Newdigate, B. H., Jonsons Underwood 192
 Nicolai, H., Ecstasy u. passion in Ham. 175
 Newport, Schlacht 159
 Noble, R., Datum v. Oth. 177
 North, Christopher, cf. Wilson, John

- Oliphant, E. H. C., zu Ham. 176
 — zu Tourneur 186
 Onions, C. T., zu Macb. 178
 Padleford, F. M., Übers. v.
 Platons Axiochus 190
 Page, N., zu Much Ado 181, 182
 Parasitentyp im Drama 184
 Pauls Play-House 151
 Pearn, B. P., Dumb Shows 173
 Peele, G., u. Marlowe 184
 — u. Middleton 186
 — Jests of 186
 Pennink, R., Nederland en Sh.
 168
 Periander, Universitätstragödie
 184
 Pfeffer, K., Sprichwort b. Jon-
 son 156
 Pollert, H., Zeitschriftenschan
 170
 Probst, E., Einfl. Sh.s auf Swin-
 burne 160
 Purcell, J. M., zur Faerie
 Queene 190
 — zu Sidneys Sonetten 191
 — Datum v. Hen. IV 179
 Puritanismus 157
 Purves, J., zum Gonzagospiel
 177
 Raimund, Ferd., u. Sh. 36
 Raleigh, Sir Walter, u. sein Zir-
 kel 143
 Ratsey, elis. Räuber 178
 Raven, A. A., Haml.-Bibliogr.
 148
 Ray, K., Sprichwörter bei Mar-
 lowe 184
 Raysor, T. M., Zeit in Sh.s Dra-
 men 170
 Redford, J., Wit and Science,
 Moralität 183
 Regiebuch u. Dichtertext 171
 Renwick, W. L., Spensers Aetion
 189
 Reuter, C., Schelmuffsky u.
 Falstaff 24
 Rhythmik u. dichter. Wirkung
 178
 Rich, B., elis. Novellist 184
 Rich. II 1. Teil u. Henr. IV 179
 Ridley, M. R., Sh.s Text 171
 Rothe, H., Sh.-Bearbeitungen
 u. Übers. 2, 88, 162
 Rowley, W., Keep the Widow
 Waking, Drama 152
 Sampley, A. M., Peele u. Mar-
 lowe 184
 Sampson, G., zu Ham. 176
 Sansbury, J., elis. Dramatiker
 184
 Savits, J., u. d. einfache Thea-
 therstil 161
 Schick, J., Drei Genies u. ein
 Talent 42
 Schicksalsbegriff b. Sh. 165
 Schirmer, W. F., Sh. u. d. Ba-
 rock 163
 Schlaf, J., dramatische Zusam-
 menarbeit mit A. Holz 155
 Schlegel, J. E., u. Sh. 26
 Schlegel, A. W., Sh.-Übers. 82,
 165
 Schönherr, K., Judas v. Tirol
 u. Rich. III 59
 Schröer, A., Nekrolog 134
 — zu Ham. 174
 — zu Lear 178
 Schücking, L. L., Sh. u. das
 Barock 163
 Schulze, I. L., zur Faerie Queene
 190
 Sebrecht, F., Rich. III in Wies-
 baden 249
 Shakespeare, W., Auffassung
 in Sowjet-Rußland 3

- Shakespeare, W., Aufführungen auf deutschen Bühnen 1935/36 234, 238
- Auff. in England im 19. Jh. 1
 - Auff. v. D. Tiecks Übers. 80
 - u. Bacon 43
 - als Barockdichter 149, 150, 163
 - Bearb. v. Rothe 2, 162
 - Belesenheit mit Bacon verglichen 48
 - u. die Bibel 173
 - Bildersprache 141
 - Blankvers 148
 - u. d. deutsche Volksbühne 9
 - im Film 5, 238
 - Freilichtspiele 6
 - als Genie 43
 - u. das griechische Drama 115
 - in Holland 168
 - u. H. v. Kleist 193
 - u. d. literarische Mode 140
 - Menschenwelt in s. Dramen 170
 - Namengebung
 - Parodien auf der deutschen Volksbühne 35
 - Persönlichkeit 141
 - politische Anspielungen 143, 154
 - als polit. Dichter 30
 - u. s. Publikum 138, 139
 - Quartos, unechte 172
 - als Schullektüre 193
 - Stil 140
 - Textkritische Prinzipien 171, 172
 - Tochter Sh.s, Erzählung v. Brinckman 132
 - Todesauffassung 141, 192
 - Übers. v. Gundolf 88
 - Übers. v. Rothe 162
 - Übers. v. Tieck 79
- Shakespeare, W., Vorstellungswelt 142
- Werke (in engl. Abkürzung): Ant. Cleop., Einfluß auf Swinburnes Stuart-Trilogie 160
 - As You auf d. deutschen Bühne 244
 - — Charakter d. Jaques 181
 - Caes. Auff. am Forum Romanum 5
 - — Charakter 144
 - — auf d. deutschen Bühne 240
 - — b. d. engl. Komödianten 160
 - — u. d. Wiener Volksstück 35
 - Coriol. u. d. Gemeinschaft 179
 - — Vergleich mit Henr. V 150
 - Cymbelin, Einfluß auf Keats' St. Agnes 182
 - Errors auf d. deutschen Bühne 239, 242
 - Gentlemen, bearbeit. v. Rothe, Auff. 1935/36 241
 - Hamlet, Auff. in Bombay 5
 - — auf deutschen Bühnen 248
 - — Bibliographie 148
 - — Charakter Hamlets 99, 112, 147, 156, 175
 - — Einzelstelle 174, 175
 - — b. d. eng. Komödianten 160
 - — Geisterszene 106, 145, 147
 - — Gonzago-Spiel, Quelle 175, 177
 - — Handlung 145
 - — holländ. Übers. 167

- Shakespeare, W., Hamlet, Horatio 174
- — die Königin 146, 154
- — Melancholikertyp 175
- — Ophelia 99, 146, 174, 176
- — Osric 175
- — Polonius 146
- — Rosenkranz u. Gildens-
stern 175
- — die Schauspielszene 145,
174, 176
- — Verschickung nach Engl.
174
- — Todessehnsucht 147
- — Verstellung 146, 148
- — zeitgen. Einflüsse 176
- — d. Wiener Volksstück
35
- — Henry IV, Datum 179
- — auf d. deutschen Bühnen
240
- — Einfl. v. Rich. II (1)
179
- — Falstaffs Entstehung 137
- — Falstaffs 53 Gegner 180
- — Hotspurs Erdbeben 180
- — Marlowe Quelle für Hot-
spur 120
- — Henry V u. Brights Steno-
graphie 172
- — Henry V, verglichen mit
Coriol. 150
- — 2 u. 3 Henry VI, Verhältnis
zur Quelle 180
- — Lear, Blankvers 148, 178
- — auf d. deutsch. Bühnen
161, 247
- — b. d. engl. Komödianten
160
- — Text 148, 178
- — Übers. v. Zieten 124,
128
- — zeitgen. Hintergrund 179
- Shakespeare, W., L. L. L., An-
spielungen, zeitgen. 143
- — Bildersprache 142
- — auf deutsch. Bühnen 241
- — Vers auf Venedig 144
- — Lucrece, Stoffgeschichte
149
- — Macbeth, Auff. in Leipzig
247
- — Bankettszene 177
- — als Barockdrama 163
- — Charakter Macb.s 178
- — Einzelstelle 178
- — Exempla als Quellen
177
- — Hexen 101, 177
- — Lady 108, 177
- — Quellen f. Holinshed 177
- — u. Raimunds Volksstücke
37
- — u. d. Schicksal 165
- — Übers. v. Gundolf u. von
D. Tieck 88
- — Measure, Auff. 1935/36
245
- — Bearb. v. Rothe 245
- — Merchant, auf deutschen
Bühnen 239
- — Mids. Anlaß 108
- — Auff. auf deutschen Büh-
nen 1935/36 239, 244
- — u. d. Wiener Volksstück
35, 37
- — Much Ado, Beatrice 181
- — Beschimpfung der Hero
182
- — auf deutschen Bühnen
1935/36 244
- — Quellenvergleich 181
- — Othello, Auff. in Madrid 3
- — auf deutschen Bühnen
246
- — Datum 177
- — Desdemona 120

- Shakespeare, W., Othello, Hautfarbe 109
 — — Iago 109
 — — in d. Kritik v. Christopher North 94
 — Pericles, Auff. in Berlin 245
 — — Datum 177
 — Richard II., Bildersprache 143
 — — auf d. deutsch. Bühne 239
 — Richard III, Auff. in Wiesbaden 249
 — — Bildersprache 143
 — — auf d. deutschen Bühne 240
 — — Einfluß auf Swinburnes Stuart-Dramen 160
 — Quelle 180
 — Romeo, Auff. in Amerika 5
 — — Auff. auf deutsch. Bühnen 246
 — — Auff. in Sowjet-Rußland 4
 — — bei d. engl. Komödianten 160
 — — Museum in Verona 4
 — Shrew, auf d. deutschen Bühne 1935/36 239, 242
 — — auf d. deutschen Volksbühne 22
 — — im Wiener Volksschauspiel 35, 37
 — Sonnets, Entstehung 138
 — — Übers. v. D. Tieck 81, 86
 — — Übers. v. George 86
 — — Weltanschauung 141
 — Tempest, Auff. auf deutschen Bühnen 246
 — — Caliban 183
 — — u. Raimunds Volksstück 37
 — Titus Andr., Bildersprache 142
 — — Einzelstelle 144
 — — b. d. engl. Komödianten 160
- Shakespeare, W., Titus Andr. Ideengeschichte 183
 — Twelfth Night, auf der deutschen Bühne 1935/36 243
 — Winter's Tale, Auff. auf d. deutschen Bühne 245
 — — in d. Kritik v. Christopher North 111
 — — Leontes 182
 — — u. Raimund 37
 — — u. d. Wiener Volksstück 35
 — — Übers. v. Rothe u. D. Tieck 89
 — Wives, auf d. deutschen Bühnen 241
 — — Bearb. v. Rothe 242
 Shakespeare-Association, London 158
 Shakespeare-Gesellschaft, Weimar 1, 161
 Shakespeare-Jubiläum 1864, Gedichte 132
 Shakespeare-Preis, deutscher, f. engl. Literatur 3
 Sharpe, R. B., The real War of the Theatres 153
 Siddons, Sarah, Sh.-Darstellerin 114
 Sievers, Ed., Schallanalyse u. Sh. 163
 Sisson, C. J., Lost Plays of Shakespeare's Time 151
 Sittenstücke, elis. 152
 Spenser, E. u. die Astronomie 191
 — Allegorien der Faerie Queene 189
 — Entstehung des Schäferkalenders 188
 — Faerie Queene u. Hoffeste 189, 190
 — u. G. Harvey 191
 — Four Hymns 188

- Spenser, E., die Initialen E. K. 188
 — u. Irland 188, 189, 191
 — Mutabilitie-Gesänge 190
 — Natur u. Scholastik 190
 — Neuplatonismus 189
 — Pseudonyme in Colin Clout 189
 — Übers. v. Platons Axiochus 191
 Sprague, A. C., Sh. and the Audience 139
 Sprichwörter, elis. 156
 Spurgeon, Caroline, Sh. u. die Bibel 173
 — Sh.s Imagery 141
 Staatstheorien u. d. elis. Drama 152
 Stahl, E. L., Sh. auf d. deutsch. Bühne 1935/36 238
 — Sh. auf d. engl. Bühne im 19. Jh. 1
 Star Chamber u. d. Drama 151
 Stenographie u. Dramentexte 171
 Stewart, G. B., Hen. IV 180
 Stoll, E. E., Hamlet the Man 147
 Stricker, K., Dorothea Tieck u. Sh. 79
 Stroup, T. B., Keats u. Sh. 182
 Strout, A. L., John Wilson (Christopher North) as a Sh. Critic 93
 Swinburne, A. C., über elis. Dramatiker 156
 — Einfl. Sh.s auf d. Stuart-Trilogie 160
 Tannenbaum, S., Text v. Wit and Science 183
 Theaterstil, moderner 161
 Theaterstreit, elis. 153
 Thielke, K., Zeitschriftenschau 170
 Thompson, W. M., Todesgedanke in d. Barocklyrik 159
 Tieck, Dorothea, u. ihre Sh.-Übers. 79
 — Übers. elis. Dramen 81
 — Übers. v. Sh.s Sonetten 81
 Tieck, Ludw., Übers. 81, 82
 — Randbemerkungen in seinen Büchern 193
 Tilley, M. P., Sprichwörter b. Marlowe 184
 Tillotson, K., Spensers Aetion 149
 Todesauffassung in d. engl. Barocklyrik 159
 — bei engl. Dichtern 192
 — bei Sh. 141, 198
 Tourneur, C., Autorfragen 186
 Townley-Misterien, Text 183
 Trusler, M., zu den Townley-Misterien 183
 Tuwe, Rich., Spensers Astronomie 191
 Universitätsdramen, elis. 183
 Vandiver, E. P., Typus des Parasiten 184
 Venedig u. Sh. 144
 Volksbühne, deutsche 9
 Volkstheater in Österreich 34
 Webster, J., Keep the Widow Waking, Drama 152
 Weigelin, Ernst, zu Ham. 174
 Weitzmann, F. W., elis. Elegien 188
 Wilson, John, (Christopher North) als Sh.-Kritiker 93
 — über andere Sh.-Kritiker 112

- Wilson, John Dover, What happens in Hamlet 145
— Sh.s Text 171
Wolf, P., Gedichte auf Sh. 7
Woodford, T., elis. Theaterleiter 151

Yates, F., A Study of Love's Labour's Lost 143
Young, K., Hamletstelle 175

Zamick, M., Stenographie der Quartos 172
Zeit in Sh.s Drama 166, 171
Zeitauffassung bei Sh. 166
Zierow, U., John Brinckman u. Sh. 132
Zieten, A. v., Schauspieler u. Sh. Übers. 124
Zusammenarbeit elis. Dramatiker 152, 155
-

Verlagsanzeigen

D I E W E I M A R E R K L A S S I K E R A U S G A B E N

MARTIN LUTHERS WERKE. Große kritische Gesamtausgabe.

I. Werke. 70 Bände. Hiervon 5 noch im Erscheinen.

II. Tischreden. 6 Bände.

III. Die deutsche Bibel. 12 Bände. 7 Bände liegen vor. Band 8 und 9 sind im Druck, 10 und 11 in Vorbereitung.

IV. Briefe. 9 Bände, 6 Bände liegen vor. Band 7 ist im Druck und erscheint Ende 1936. Band 8 und 9 folgen anschließend.

Inhalts- und Preisangabe der einzelnen Bände steht zur Verfügung.

GOETHES WERKE. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. („Sophien-Ausgabe“.) 143 Großoktav-Bände. Einzeln käuflich.

Erste Abteilung: Werke im engeren Sinne 63 Bände

Zweite Abteilung: Naturwissenschaftl. Schriften . . . 14 Bände

Dritte Abteilung: Tagebücher 16 Bände

Vierte Abteilung: Briefe 50 Bände

Zwei verschiedene Ausgaben: eine gewöhnliche im Format 21×13,5 cm und eine Luxausgabe im Format 24,5×15,5 cm. Einzelbände beider Ausgaben sind sowohl broschiert als auch in Halbfranz gebunden lieferbar. Preise auf Anfrage.

JEAN PAULS SÄMTLICHE WERKE. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums (Deutsche Akademie). Zwei Abteilungen. Großoktavformat.

I. Abteilung: Die zu Lebzeiten des Dichters erschienenen Werke. 18 Bände. Davon liegen 13 Bände vor.

II. Abteilung: Nachlaß. 10 Bände. Davon liegen 5 Bände vor.

Jährlich erscheinen etwa 2 Bände, einer in jeder Abteilung.

Zu Abteilung I sind etwa 4 Ergänzungsbände in Arbeit.

Als Abschluß erscheint ein Registerband: Jean-Paul-Lexikon.

OTTO LUDWIG-BRIEFE. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs mit Unterstützung der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft herausgegeben von Kurt Vogtherr. 3 bis 4 Bände. Band I von 1834—1847. Großoktav. Broschiert RM 12.50, in Halbleder RM 17.50. Band II von 1847—1853. Im Druck.

OTTO LUDWIG-TAGEBÜCHER. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs herausgegeben von Kurt Vogtherr. Großoktav. Erscheint 1937.

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER / WEIMAR

DEUTSCHES DANTE-JAHRBUCH. Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft. Herausgegeben von Friedrich Schneider. Erscheint jährlich. Bisher 18 Bände. Umfang ca. 200—300 Seiten, mit Bildtafeln. Jeder Band in Ganzleinen gebunden RM 14.—

DANTE. SEIN LEBEN UND SEIN WERK. Von Friedrich Schneider, Professor an der Universität Jena. Oktav. 192 Seiten. 1935. Mit einer Lichtdrucktafel. In Leinen gebunden RM 3.80

DER DEUTSCHE WEG ZU DANTE. Von Friedrich Schneider. Mit Abbildungen. ca. RM 1.—. Erscheint 1936.

DAS DANTE-BILDNIS. Von Walther Goetz. Mit 19 Bildbeigaben. ca. RM 6.—. Im Druck.

DIE MONARCHIA DANTES. Aus der Berliner Handschrift Cod. Lat. Folio 437. Als Faksimile-Druck eingeleitet und herausgegeben von Friedrich Schneider, Professor an der Universität Jena. 1930. Großfolio in Mappe. RM 7.50

DAS EWIGE LIED (DIVINA COMMEDIA), Dante-Nachdichtung von Siegfried von der Trenck. Zweite neubearbeitete Auflage. Zwei Dünndruckbände in Klein-Oktavformat in rotem Leinen, zusammen RM 10.—

PAUL KALKOFF, HUTTENS VAGANTENZEIT UND UNTERGANG. XII, 424 Seiten. Großoktav. 1925. RM 12.—

LUTHERSTUDIEN ZUR 4. JAHRHUNDERTFEIER DER REFORMATION, veröffentlicht von den Mitarbeitern der Weimarer Lutherausgabe. (Herausgeber Prof. D. Dr. K. Drescher.) Groß-Lexikonoktav. VI und 285 Seiten. 1917. RM 10.80

QUELLENSTUDIEN ZU LUTHERS PSALMEN-ÜBERSETZUNG. Von Theodor Pahl. Großoktav. X, 136 Seiten. 1931. RM 19.80

LUTHERS SPRICHWÖRTERSAMMLUNG. Nach seiner Handschrift zum ersten Male herausgegeben und mit Anmerkungen versehen. Von Ernst Thiele. XXII, 448 Seiten. Großoktav. 1900. Geb. RM 6.—

DIE BILDNISSE D. MARTIN LUTHERS IM TODE. Von Georg Stuhlfauth. Mit 16 Tafeln und einer Abbildung im Text. Lexikonoktav. 68 Seiten. 1927. RM 9.—

DIE BERICHTE ÜBER LUTHERS TOD UND BEGRÄBNIS. Von Christof Schubart. Text und Untersuchungen. Mit 3 Tafeln. Groß-Lexikonoktav. XII und 151 Seiten. 1917. RM 7.20

DER BEGRIFF DER TAT BEI MEISTER ECKEHART. Eine philosophie-geschichtliche Untersuchung von Susanne Hampe. VI, 92 Seiten. Lexikonoktav. 1926. RM 4.50

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER / WEIMAR

GOETHE'S FAUST IN URSPRÜNGLICHER GESTALT. Nach der Göchhausenschen Abschrift herausgegeben von Erich Schmidt. Achter Abdruck. Oktav, LXXX, 89 Seiten. Broschiert RM 2.—

DIE REIME IN GOETHE'S FAUSTGEDICHT. Von Dr. Erich Staedler. Großoktav, 136 Seiten. Broschiert RM 6.50

TECHNIK DER JUGENDDRAMEN GOETHE'S. Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklung des Dichters. Von Dr. Wolfgang Martini. Großoktav, 320 Seiten. Broschiert RM 8.—. Ganzleinen RM 10.—

DER MINISTER GOETHE VOR DER RÖMISCHEN REISE. Seine Tätigkeit in der Wegebau- und Kriegsbaukommission. Von Dr. Hans Bürgin, Ratzeburg. Großoktav, XIV, 238 Seiten. 1933. Broschiert RM 9.60

GOETHE'S LETZTES LEBENSJAHR. Von Paul Fischer, Professor a. D., Tübingen. Mit 9 Bildern und einer Wiedergabe der letzten Unterschrift Goethes. Großoktav. 184 Seiten. 1931. Broschiert RM 7.20, in feines rotes Ganzleinen gebunden RM 9.—

GOETHE. Umrisse seiner geistigen Gestalt. Von Dr. Wilhelm Willige. Großoktav. 96 Seiten. 1932. Broschiert RM 2.—, Ganzleinen RM 2.85

GOTT—NATUR. Goethes Naturanschauung im Lichte seiner Frömmigkeit. Von Paul Fischer. Oktav. 72 Seiten. 1932. Broschiert RM 2.—, Ganzleinen RM 2.85

DAS WELTECHO DES GOETHEJAHRES. Eine bearbeitete Zusammenstellung sämtlicher ausländischer Stimmen zu den Goethe-Feiern. Von Dr. Alfred Bergmann (Goethe- und Schillerarchiv), Weimar. Großoktav. 168 Seiten. 1932. Steif broschiert RM 6.—

DREI GOETHEREDEN: Goethes Stellung zu Tod und Unsterblichkeit. Goethes Faust. Goethe und Österreich. Von Prof. Dr. Franz Koch, Wien. Oktav. 74 Seiten. 1932. Broschiert RM 2.—

CARL AUGUST VON WEIMAR. Ein Leben in Briefen. Herausgegeben von Hans Wahl. Mit 15 Scherenschnitten. 152 Seiten. Oktav. 1928. Karton RM 2.—, gebunden RM 2.85

CARL AUGUSTS BEGEGNUNGEN MIT ZEITGENOSSEN. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Briefen und Berichten, Tagebuchaufzeichnungen und Selbstzeugnissen. Gesammelt und herausgegeben von Dr. Alfred Bergmann (Goethe- und Schillerarchiv), Weimar. Großoktav. 218 Seiten. 1933. Broschiert RM 6.—, in Ganzleinen RM 8.—

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER / WEIMAR

GOETHE'S BRIEFWECHSEL MIT GEORG UND CAROLINE SARTORIUS. Mit 15 neuen Goethe-Briefen aus den Jahren 1801—1825 und vielen anderen unbekannten Dokumenten aus der Goethezeit. Auf Veranlassung von Werner von Bobers im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs herausgegeben von Else von Monroy. Mit 3 Bildtafeln. Großoktav. XLIV, 232 Seiten. 1931. Broschiert RM 8.—. Geschenkausgabe in feinem rotem Leinenband RM 9.70

Die Sammlung erlaubt uns in die Freundschaft Goethes mit Sartorius einen Einblick, der wahrhaft bereichernd für den Leser wird, nicht zuletzt dadurch, daß die Herausgeberin in jahrelanger, mühevoller Arbeit den ganzen Hintergrund, auf dem die Briefe entstanden sind, aufgehell hat und uns so nicht nur an dem persönlichen, sondern auch an dem sachlichen, wissenschaftlichen und zeitgeschichtlichen Inhalt des Briefwechsels voll teilnehmen läßt.

Schweriner Zeitung

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN GOETHE UND JOHANN WOLFGANG DÖBEREINER (1810—1830). Mit einem Bildnis Döbereiners. Herausgegeben von Jul. Schiff. Kleinoktav. XXXV, 144 Seiten. 1914. Broschiert RM 2.70, gebunden RM 3.50

GOETHE'S BRIEFWECHSEL MIT ANTONIE BRENTANO 1814 bis 1821. Herausgegeben von Rudolf Jung. Mit 2 Lichtdrucken und einer Stammtafel. Oktav. IV, 66 Seiten. 1896. Broschiert RM 2.15, gebunden RM 2.85

BERNHARD RUDOLF ABEKEN, GOETHE IN MEINEM LEBEN. Erinnerungen und Betrachtungen. Nebst weiteren Mitteilungen über Goethe, Schiller, Wieland und ihre Zeit aus Abekens Nachlaß herausgegeben von A. Heuermann. Oktav. VIII, 278 Seiten. 1904. Broschiert RM 3.60, gebunden RM 4.80

GOETHE'S UNTERHALTUNGEN MIT FRIEDRICH SORET. Nach dem französischen Texte, als eine bedeutend vermehrte und verbesserte Ausgabe des dritten Teils der Eckermannschen Gespräche, herausgegeben von C. A. H. Burkhardt. Großoktav. XVIII, 158 Seiten. 1905. Broschiert RM 3.60, gebunden RM 4.80

GOETHE ALS BENÜTZER DER WEIMARER BIBLIOTHEK. Ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke. Bearbeitet von Elise v. Keudell, wissenschaftliche Hilfsarbeiterin an der Landesbibliothek in Weimar. Herausgegeben mit einem Vorwort von Prof. Dr. Werner Deetjen, Direktor der Landesbibliothek. Großoktav. 398 Seiten. 1931. Broschiert RM 12,60, Geschenkausgabe in feinem blauem Leinenband RM 14.40

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER / WEIMAR

LITERATUR UND LEBEN

LEBENSFORMEN / MENSCHENGESTALTUNG / SOZIOLOGIE DES SCHRIFTTUMS

Gemeinsam mit Professor Dr. M. H. Boehm (Jena), Professor Dr. F. Dornseiff (Greifswald), Professor Dr. E.v. Jan (Leipzig), Professor Dr. H. Kindermann (Danzig), Professor Dr. A. Leitzmann (Jena), Professor Dr. H. Naumann (Bonn), Professor Dr. E. Rothacker (Bonn), Professor Dr. L. L. Schücking (Leipzig) und Professor Dr. R. Trautmann (Leipzig)
herausgegeben von Dr. G. Keferstein (Jena).

Die Reihe dient der Erforschung des Menschen, wie er im Schrifttum erscheint und wie er als Voraussetzung und Wirkungsraum des Schrifttums lebendig ist. Sie umfaßt deutsches und außerdeutsches Schrifttum und soll damit, über ihre fachwissenschaftlichen Aufgaben hinaus, dem gegenseitigen Verständnis der Völker auf der Grundlage der Anerkennung ihres eigenständigen Wertes und Ranges zu dienen versuchen.

Band 1

BÜRGERTUM UND BÜRGERLICHKEIT BEI GOETHE. Von Georg Keferstein. Großoktav. XII, 298 Seiten. 1933. Broschiert RM 8.—

Band 2

DIE LYRIK UND IHR PUBLIKUM IM ENGLAND DES 18. JAHRHUNDERTS. Eine geschmacksgeschichtliche Untersuchung über die englischen Anthologien von 1670—1780. Von Victor Lange. Großoktav. VIII, 110 Seiten. 1935. Broschiert RM 4.50

Band 3

VOM LITERARISCHEN PUBLIKUM IN DER ANTIKE. Von Max Michel. In Vorbereitung.

Band 4

GRILLPARZERS MENSCHENAUFFASSUNG. Von Joachim Müller. Großoktav. XII und 164 Seiten. 1934. Broschiert RM 5.—

Band 5

DAS LITERARISCHE PUBLIKUM DES JUNGEN GOETHE VON 1770 BIS ZUR ÜBERSIEDLUNG NACH WEIMAR. Mit einem Anhang: Neudrucke zeitgenössischer Götz- und Werther-Kritiken. Von Alfred Nollau. Großoktav. X, 128 S. 1935. Broschiert RM 5.—

Band 6

DIE LANDSCHAFT DES FRANZÖSISCHEN MENSCHEN. Dargestellt am französischen Schrifttum vom Mittelalter bis zum Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Von Eduard v. Jan. Großoktav. VIII, 92 Seiten. Mit 4 Bildtafeln. 1935. Broschiert RM 5.80

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER / WEIMAR

LITERATUR UND LEBEN
LEBENSFORMEN / MENSCHENGESTALTUNG /
SOZIOLOGIE DES SCHRIFTTUMS

Band 7

DIE DEUTSCHEN BUCHVERLAGE DES NATURALISMUS UND DER NEUROMANTIK. Von Ernst Johann. Großoktav. VI, 104 Seiten. 1935. Broschiert RM 3.80

Band 8

HANS CAROSSA. PERSÖNLICHKEIT UND WERK. EINE WESENSDEUTUNG. Von Albert Haueis. 100 Seiten. Mit einem Bildnis Hans Carossas. 1935. In Ganzleinen gebunden RM 3.90, broschiert RM 2.90

Band 9

DIE GESELLSCHAFTLICHEN GRUNDLAGEN DER GOETHEZEIT UND IHRES SCHRIFTTUMS. Von W. H. Bruford, Professor der Germanistik, Edinburgh. Übersetzung des 1935 erschienenen, schon in zweiter Auflage vorliegenden englischen Werkes: »Germany in the Eighteenth Century. The Social Background of the Literary Revival« (Literatur und Leben Bd. 9.) Großoktav, 360 Seiten. Broschiert RM 8.50, in Ganzleinen gebunden RM 9.80

Ein bedeutsames Stück deutscher Vergangenheit in einem ganz neuen Lichte und mit den Augen des Ausländers gesehen. Dieses Buch stellt die eigentlich selbstverständliche, in der bisherigen Forschung aber nur selten gestellte und nie mit einer solchen Gründlichkeit beantwortete Frage nach den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Grundlagen der Goethezeit, nach der Umwelt, in der ein Lessing, ein Goethe, ein Schiller lebten, dar. Wir lesen von den Lebensverhältnissen und der gesellschaftlichen Stellung der Lehrer, Ärzte und Beamten, von den Schulen und Universitäten, von der Stellung der Frau und von dem häuslichen Leben, von den Möbeln, der Nahrung und Kleidung verschiedener Stände, von Handel und Gewerbe, von der Beleuchtung und Wasserversorgung der Städte. Trotz der Fülle der Einzelheiten, die der Verfasser außer aus den deutschen Quellen vor allem auch aus den zeitgenössischen englischen Reisebeschreibungen schöpft, entsteht ein wundervolles klares und einheitliches Bild der gesamten gesellschaftlichen Struktur des 18. Jahrhunderts.

Weitere Bände über Stefan George, Hans Grimm, Raimund, Hermann Stehr u. a. und über Arbeiterdichtung in Vorbereitung

Außerhalb dieser Reihe erschien:

DIE WEISHEIT RAINER MARIA RILKES. Von Eberhard Kretschmar. Oktav. 180 Seiten. 1936. In Ganzleinen gebunden RM 3.80

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER / WEIMAR

SCHRIFTEN DER AKADEMIE FÜR DEUTSCHES RECHT GRUPPE RECHTSGESCHICHTE

Herausgegeben von dem Präsidenten der Akademie Reichsminister
Dr. HANS FRANK.

GERMANENRECHTE. Texte und Übersetzungen. Insgesamt ca. 15 Bände. 8 Bände sind erschienen: Die Gesetze des Merowingerreiches 481—714, Die Gesetze des Karolingerreiches 714—911 in 3 Bänden 1. Salische und ribuarische Franken, 2. Alemannen und Bayern, 3. Sachsen, Thüringen, Chamaven und Friesen, Norwegisches Recht, Schwedische Rechte, Gesetze der Westgoten und Altspanisch-gotische Rechte. Die übrigen Bände erscheinen 1937.

FORSCHUNGEN ZUM DEUTSCHEN RECHT. Herausgegeben von Franz Beyerle, Herbert Meyer und Karl Rauch. Bisher erschienen: Das Handgemal als Gerichtswahrzeichen des freien Geschlechts bei den Germanen von Herbert Meyer, Über Ursprung und Entstehung des Wappenwesens von Christian Ulrich Freiherr von Ulmenstein, Liegenschaftsübereignung und Grundbucheintragung in Köln während des Mittelalters von Hermann Konrad, Das deutsche Grundpfandrecht von Hans Planitz, Altnorwegens Urfehdebann und der Geleitschwur von W. H. Vogt. In Vorbereitung sind: Untersuchungen zum fränkischen Benefizialrecht von Hermann Krawinkel und weitere Hefte und Bände.

Ausführlicher Prospekt mit Subskriptionsbedingungen steht zu beiden Reihen zur Verfügung.

DEUTSCHES RECHTSWÖRTERBUCH (WÖRTERBUCH DER ÄLTEREN DEUTSCHEN RECHTSSPRACHE). Herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften unter Mitarbeit der hervorragendsten Gelehrten verschiedener Fakultäten. 7 Bände. Im Erscheinen begriffen. Bisher liegen der 1. und 2. Band vollständig vor. Der 3. Band ist im Erscheinen begriffen (lieferungswise). Die weiteren Bände befinden sich in Vorbereitung.

FLURNAMEN UND RECHTSGESCHICHTE. Von Eberhard Frhr. v. Künßberg. Großoktav. 44 Seiten. 1936. Broschiert RM 2.20

NEUERE ANSCHAUUNGEN DER DEUTSCHEN HISTORIKER ZUR BEURTEILUNG DER DEUTSCHEN KAISERPOLITIK DES MITTELALTERS. Von Friedrich Schneider. Zweite wesentlich erweiterte Auflage. Großoktav. 88 Seiten mit 4 genealogischen Übersichtstafeln. 1936. RM 3.60

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER / WEIMAR

DE GOEDE HOOP

DEUTSCH-NIEDERLÄNDISCHES JAHRBUCH

Berichte aus dem deutschen und dietschen Kulturraum. Herausgegeben im Auftrag des Südafrikanischen Ausschusses der Deutschen Akademie, der Nederlandisch Duitsche Vereniging im Haag und der Afrikans-Duitse-Kultuur-Unie in Pretoria von Heinz Kloos. Großoktav. 1. Jahrgang = Band 1. ca. 220 Seiten. Erscheint 1936.

DIE DEUTSCHE LEISTUNG IN DER WELT

AUSLANDSDEUTSCHES WERDEN UND WESEN IN EINZELDARSTELLUNGEN. Herausgegeben im Auftrage der Deutschen Akademie in München und des Deutschen Auslandsinstituts in Stuttgart von der Mittelstelle für wissenschaftliche Deutschtumforschung in Stuttgart.

C. V. Easum: VOM EINWANDERER ZUM STAATSMANN. Wie Karl Schurz Amerikaner wurde. ca. 230 Seiten. Großoktav. Erscheint 1936.

A. Schwägerl: DAS AUSLANDSDEUTSCHTUM IM NIEDERLÄNDISCHEN KOLONIALBEREICH unter besonderer Berücksichtigung der geographischen und sozialen Verhältnisse. ca. 320 Seiten. Großoktav. Erscheint 1936.

E. Moritz: GESCHICHTE DER DEUTSCHEN AM KAP unter der holländischen Herrschaft 1652—1806. ca. 400 Seiten. Großoktav. Erscheint 1936.

Die Werke bringen eine Geschichte des Auslandsdeutschums als einen Teil völkischen Schicksals und verbinden die Deutschen im Reich mit dem ausgewanderten Volkstum jenseits der Grenzen. Es ist damit ein wahrhafter Beitrag zu einer Geschichtsschreibung, die die lebendigen und werdenden Kräfte unseres Volkstums stärkt, indem es Wesen und Weite deutschen Schaffens in aller Welt uns und den fremden Nationen bewußt macht.

DEUTSCHES ARCHIV FÜR GESCHICHTE DES MITTELALTERS

Herausgegeben von Geheimrat KARL BRANDI, Göttingen, Professor WILHELM ENGEL, Berlin, Professor WALTHER HOLTZMANN, Bonn. Jährlich 2 Hefte zu 20 Bogen, z. T. mit Tafelbeilagen. Jahresbezug RM 16.—, Einzelheft RM 8.—. Heft 1 im Nov. 1936.

Das „Deutsche Archiv“ bringt in kritischer Durchforschung, unterrichtendem Überblick oder neuer Fragestellung Arbeiten aus dem Gesamtgebiet des germanisch-deutschen Mittelalters. Es behandelt die politische Geschichte des Reiches und seiner Teile, soweit sie überterritoriale Bedeutung hat, ebenso wie alle rechtlichen, wirtschaftlichen, kirchlichen und kulturmäßigen Sonderbezirke des Mittelalters und dient daneben auch allengeschichtlichen Hilfswissenschaften.

Das „Deutsche Archiv“ soll als Ausdruck deutscher Wissenschaft der Erforschung geschichtlicher Wahrheit und der Pflege völkischen Geschichtsbewußtseins dienen. Es will zu all denen sprechen, für die das Wissen um die mittelalterliche deutsche Vergangenheit ein innerer Wert ist, die an einer ernsten und verantwortungsbewußten, von wahrhaft jungen Kräften getragenen Forschung tätig oder aufnehmend Anteil nehmen wollen.

VERLAG HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER / WEIMAR

